Teoría de la novela

Un ensayo histórico filosófico sobre las formas de la gran literatura épica

György Lukács

Ediciones Godot
Colección Exhumaciones

Lukács, György - **Teoría de la novela : un ensayo histórico-filosófico sobre las formas de la gran literatura épica.** - 1a ed. - Buenos Aires : Ediciones Godot Argentina, 2010.
160 p. ; 20x13 cm. ISBN 978-987-1489-17-6

Teoría de la novela. Un ensayo histórico-filosófico sobre las formas de la gran literatura épica.
György Lukács

Traducción
Micaela Ortelli

Ilustración de György Lukács
Autoría de Ariel Gullumi
a él nuestro profundo agradecimiento

Corrección
Hernán López Winne

Diseño de tapa e interiores
Víctor Malumián

Ediciones Godot
Colección Exhumaciones
www.edicionesgodot.com.ar
edicionesgodot@gmail.com
Buenos Aires, Argentina, 2010

TEORÍA DE LA NOVELA

UN ENSAYO HISTÓRICO-FILOSÓFICO SOBRE LAS FORMAS DE LA GRAN LITERATURA ÉPICA

GYÖRGY LUKÁCS

TRADUCCIÓN DE MICAELA ORTELLI

Ediciones Godot | Colección Exhumaciones

PRÓLOGO

Escribí el primer manuscrito de este estudio en el verano de 1914 y la versión final en el invierno de 1914-15. El trabajo apareció publicado por primera vez en 1916 en *Zeitschrift fur Aesthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, de Max Dessoir y P. Cassirer lo publicó en forma de libro en 1920, en Berlín.

La razón que me llevó a escribir fue el estallido de la Primera Guerra Mundial y el efecto que produjo en la izquierda europea la aceptación de la misma por los partidos social-demócratas. Mi postura era de impetuoso, completo rechazo hacia la guerra, sobre todo al entusiasmo que despertaba; pero, especialmente al comienzo, era un rechazo escasamente estructurado. Recuerdo una conversación con Frau Marianne Weber a finales de otoño de 1914. Ella quería desafiar mi actitud relatándome actos de heroísmo individuales y concretos. Yo le respondía: "¡cuanto más, peor!". Cuando intentaba traducir esta actitud emocional en términos conscientes arribaba a la siguiente conclusión preliminar: los poderes centrales probablemente derrotarían Rusia, lo que podía acarrear la caída del Tsarismo; no me oponía a este hecho. Existía, asismismo, la posibilidad de que Occidente derrotara a Alemania; si ello conllevaba la ruina de los Hohenzollern y los Habsburgo, otra vez estaba a favor. Pero luego surgió la gran pregunta: ¿Quién nos salvaría de la civilización occidental? (La idea de que la Alemania de ese tiempo resultara victoriosa me resultaba una pesadilla).

Tal era mi estado de ánimo al momento de escribir el primer borrador de *Teoría de la novela*. En un comienzo seguiría la forma de una serie de conversaciones entre un grupo de jóvenes que se alejan de la psicosis de guerra de su entorno; algo así como los relatos que un grupo de hombres y mujeres aislados por la plaga se narran en el Decamerón; los personajes intentan comprenderse a sí mismos y el uno al otro a través de la palabra y así se desemboca, progresivamente, en los temas tratados en el libro, a la perspectiva de un mundo dostoievskiano. Luego de considerar el plan con más detenimiento, lo abandoné y decidí escribir el libro tal como aparece hoy. De manera que lo hice en un estado de desesperanza permanente con el mundo. No fue sino en 1917 que encontré una respuesta a los problemas que, hasta entonces, me habían parecido irresolubles.

Sin duda se podría considerar este estudio en sí mismo, concentrarse en el contenido objetivo, y no hacer referencia a las circunstancias que le dieron lugar. Sin embargo, entiendo que, al volver la mirada sobre casi cinco décadas de historia, vale dar cuenta de la actitud con la que escribí el ensayo pues esto ayudará a una correcta comprensión del trabajo.

Claramente, mi rechazo a la guerra y la sociedad burguesa de la época eran puramente utópicos; absolutamente nada, siquiera en el plano del pensamiento más abstracto, podía mediar entre mi actitud subjetiva y la realidad objetiva. Metodológicamente, la consecuencia de esto fue que, en un principio, no sentí la necesidad de replantearme mi visión del mundo, mi método científico de trabajo, etc. Me encontraba entonces en proceso de viraje de Kant a Hegel, lo cual no conllevaba cambio alguno de opinión con la así llamada escuela de las

"ciencias del espíritu"; entiendo que esta actitud se basa, esencialmente, en mi juvenil entusiasmo por las obras de Dilthey, Simmel y Max Weber. *Teoría de la novela* es, en efecto, una producción típica de las tendencias de esta escuela. Cuando conocí a Max Dvorak en Viena, en 1920, me confesó que consideraba mi estudio la publicación más importante del movimiento.

Hoy no nos resulta difícil señalar las limitaciones de este método. Pero también nos encontramos en condiciones de reivindicar las características que, en cierta medida, lo justifican históricamente, en contraposición al positivismo dual neo-kantiano (o cualquier otro positivismo) en el tratamiento de personajes o conexiones históricas y hechos espirituales (lógica, estética, etc.). Pienso, por ejemplo, en la fascinación provocada por Das Erlebnis und die Dichtung de Dilthey [Experiencia y poesía] (Leipzig 1905), un libro que, en muchos aspectos, pareció abrir nuevos caminos. Este nuevo terreno se nos aparecía entonces como un gran universo intelectual de síntesis teóricas e históricas. No supimos ver que, en realidad, el nuevo método apenas superaba al positivismo, o que aquella síntesis carecía de fundamento objetivo. (En ese momento los jóvenes no caíamos en la cuenta de que los hombres de talento arribaban a sus grandes conclusiones a pesar del método más que por medio de él). La nueva moda consistía en elaborar generalizaciones a partir de unas pocas características -en la mayoría de los casos detectadas intuitivamente- de una escuela, un período, etc. y luego proceder por deducción al análisis del fenómeno individual; de esa manera arribábamos a lo que creíamos era una comprensión general del asunto.

Tal fue el método de *Teoría de la novela*. Permítanme citar unos ejemplos. El tipo de forma de

la novela dependerá, en gran medida, de si el alma del personaje principal es "demasiado estrecha" o "demasiado amplia" en relación a la realidad. Este criterio tan abstracto permite, cuanto mucho, ilustrar algunos aspectos de *Don Quijote*, obra tomada como representativa del primer tipo. Pero alcanzar una completa comprensión de la riqueza histórica y estética siquiera de esa única novela es una empresa demasiado amplia. En cuanto a los demás novelistas de la misma línea, como Balzac o hasta Pontoppidan, el método mismo los coloca en una camisa de fuerza que los deforma por completo. Lo mismo sucede con los otros tipos. Las consecuencias del método de síntesis abstracta utilizado por la escuela de las "ciencias del espíritu" resultan aún más llamativas en el tratamiento de Tolstoi. El epílogo de *La guerra y la paz* constituye una auténtica conclusión ideal del período de las guerras napoleónicas; la elaboración de ciertas figuras ya vaticina el levantamiento de diciembre de 1825. Pero el autor de *Teoría de la novela* se ciñe de manera tan obstinada al esquema de *L'Education sentimentale* que lo único que encuentra aquí es una "serena atmósfera infantil donde toda pasión se ha consumido y toda búsqueda ha concluido", "más desconsolador que los finales de la mayoría de las novelas de la decepción más problemáticas". Podría nombrar muchos ejemplos similares. Basta destacar que novelistas como Defoe, Fielding y Stenddhal no podrían ser ubicados en este esquema; que la arbitrariedad del método "sintético" del autor de *Teoría de la novela* lo conduce a una comprensión distorsionada de Balzac y Flaubert, o de Tolstoi y Dostoesvsky, etc, etc.

Debo mencionar tales deformaciones de sentido, aunque más no sea para dar cuenta de las limitaciones

del método de síntesis abstracta practicado por la escuela de las "ciencias del espíritu". Esto no significa, desde luego, que el autor de *Teoría de la novela* se hallara impedido de antemano de develar algunas correlaciones interesantes. Otra vez mencionaré el ejemplo más característico: el análisis de la función del tiempo en *L'Education sentimentale*. El análisis de la obra completa es aún una abstracción inadecuada. El descubrimiento de una "recherche du temps perdu" puede justificarse objetivamente, si se lo puede hacer siquiera, sólo en lo que se refiere a la última parte de la novela (luego de la última derrota de la revolución de 1848). De todas formas, pudimos descubrir aquí una nueva función del tiempo en la novela, basada en el descubrimiento de la "durèe" bergsoniana. Este hecho resulta de lo más llamativo en tanto Proust adquiere notoriedad en Alemania después de 1920, el *Ulises*, de Joyce, en 1922 y *La Montaña Mágica*, de Mann, recién se publica en 1924.

De manera que *Teoría de la novela* es un representante típico de las "ciencias del espíritu", y no indica ningún rumbo más allá de sus limitaciones metodológicas. Aun así, su éxito (Thomas Mann y Max Weber fueron de los que dieron el visto bueno al libro) no se debe a la mera casualidad. Aunque limitado a las concepciones de las "ciencias del espíritu", el libro logra señalar nuevas características que adquirirían relevancia a la luz de futuras elaboraciones. Ya habíamos señalado que el autor de *Teoría de la novela* había virado hacia el hegelianismo. Los primeros representantes del método de las "ciencias del espíritu" se basaban en principios kantianos y no terminaban de alejarse del positivismo; esto es cierto particularmente en referencia a Dilthey. Los

intentos por superar la inconsistencia del racionalismo positivista casi siempre implicaron un paso en dirección al irracionalismo; esto aplica especialmente a la obra de Simmel, pero también a la del mismo Dilthey. Es cierto que el renacer hegeliano había comenzado años antes del estallido de la guerra. Pero cualquier interés científico serio en ese renacer fue confinado a la esfera de la lógica o de la teoría general de la ciencia. Hasta donde tengo entendido, *Teoría de la novela* fue la primera obra de la escuela de las "ciencias del espíritu" en la que se aplicaron nociones de la filosofía hegeliana al tratamiento de temas puramente estéticos. La primera parte general del libro está esencialmente determinada por principios hegelianos; por ejemplo, la comparación entre los modos de totalidad en la épica y el drama, la idea histórico-filosófica sobre lo que la novela y la epopeya poseen en común y lo que las diferencia, etc. Pero el autor de *Teoría de la novela* no fue un hegeliano ortodoxo; ciertos análisis de Goethe y Schiller, ciertas concepciones del primero en su último período (por ejemplo, la idea de lo demoníaco), las teorías sobre estética del primer Friedrich Schlegel y Solger (la ironía como nueva técnica para dar forma), completan el esquema hegeliano principal.

Quizás el mayor legado de Hegel sea la historización de categorías estéticas. Fue en la esfera de la estética donde el retorno a Hegel vino a ser más útil. Algunos kantianos como Rickert y su escuela establecieron un abismo metodológico entre el valor atemporal y la realización histórica de los valores. Dilthey no llevó la contradicción a tal extremo pero tampoco fue más allá del estableciemiento de una tipología metahistórica de las filosofías, que adquiere realización histórica en variaciones concretas. Lo logra

en algunos de sus análisis estéticos, pero, en un sentido, lo hace *per nefas* y, de ninguna manera, tiene en mente desarrollar un nuevo método. La visión del mundo que sirve de base a tal conservadurismo filosófico es la misma actitud histórico-política conservadora de los principales representantes de las "ciencias del espíritu". Espiritualmente, esta actitud se remonta a Ranke y así, se halla en clara contradicción con la visión dialéctica de la evolución del espíritu del mundo de Hegel. Desde luego también juega un rol importante el relativismo histórico positivista, y fue precisamente durante la guerra que Spengler lo combinó con tendencias de la escuela de las "ciencias del espíritu" a través de la historización de todas las categorías y el rechazo a reconocer la existencia de toda validez supra-histórica, ya sea estética, ética o lógica. Al hacerlo, sin embargo, rompía con la unidad del proceso histórico. Su dinamismo histórico extremo finalmente se transformaba en una visión estática del mundo, abolía la historia misma, convertida en una sucesión de ciclos culturales completamente desconectados que concluían y volvían a comenzar indefinidamente. Así, con Spengler, arribamos a la contraparte secesionista de Ranke.

El autor de *Teoría de la novela* no llegó tan lejos. Buscaba una dialéctica general de los géneros literarios que se basaba en la naturaleza esencial de categorías estéticas y formas literarias, y aspiraba a establecer una conexión más íntima entre categoría e historia que la que hallaba en el mismo Hegel. Se esforzaba por alcanzar la comprensión intelectual de permanencia dentro del cambio y de cambio interior dentro de la validez duradera de la esencia. Pero su método sigue resultando abstracto en muchos aspectos, incluso en temas de gran relevancia histórica; se halla escindido

de las realidades socio-históricas concretas. Por esa razón, como ya señalé, ha llevado a la construcción de modelos intelectuales arbitrarios. No fue sino una década y media más tarde (para entonces, desde luego, sobre bases marxistas) que hallé un camino hacia una posible solución. Cuando M. A. Lifshitz y yo, en contraposición a la vulgata sociológica de otras escuelas durante el período stalinista, intentábamos desentrañar la estética verdadera de Marx y desarrollarla, arribamos a un verdadero método histórico-sistemático. *Teoría de la novela* permaneció en el nivel de mero intento que fracasó tanto en diseño como en ejecución, pero aun así estuvo más cerca que otros estudios contemporáneos de alcanzar una solución verdadera. El tratamiento de la problemática estética que realizo también procede del legado de Hegel; me refiero a la idea de que el desarrollo, desde el punto de vista histórico-filosófico, lleva a una especie de abolición de los mismos principios estéticos que lo habían conducido a ese nivel. En el mismo Hegel, sin embargo, sólo el arte es considerado problemático como resultado de esto; el "mundo de la prosa", como define estéticamente esta condición, es uno en el que el espíritu se ha alcanzado a sí mismo, tanto en el pensamiento como en la acción práctica y social. Así, el arte se vuelve problemático precisamente porque la realidad se ha vuelto no problemática. La idea esbozada en *Teoría de la novela*, aunque formalmente similar, es la opuesta: los problemas de la forma de la novela son aquí el reflejo de un mundo que se ha desintegrado. Por eso la "prosa" de la vida, en este sentido, es solo un síntoma, entre muchos otros, de la certeza de que la realidad ya no constituye un suelo favorable para el arte; por esa razón el problema central de la novela es la

necesidad de que el arte abandone las formas cerradas que nacen de una totalidad de ser completa –que el arte ya nada tenga que ver con un mundo de las formas inmanentemente completo en sí mismo. Y esto no tiene que ver con razones artísticas sino histórico-filosóficas: "ya no existe una totalidad espontánea del ser", dice el autor de *Teoría de la novela* sobre la realidad actual. Años más tarde, Gottfried Benn expresaría lo mismo de otra manera: "… tampoco había ya realidad, cuanto mucho, su imagen distorsionada" (De la *Bekenntnis zum Expressionismus [Testimonio por el expresionismo]*, Deutsche Zunkunft del 5-XI-1933; ahora en *Gesammelte Werke [Obras completas]*, ed. Por D. Wellershof, vol. I, Wiesbaden, 1959, pág. 245). Aunque *Teoría de la novela* es, en sentido ontológico, una elaboración más crítica y reflexiva que la visión del poeta expresionista, el hecho es que ambos expresan sentimientos similares sobre la vida y reaccionan ante el presente de manera semejante. Durante el debate entre el expresionismo y el realismo de los años '30, este hecho dio lugar a la situación un tanto grotesca en que Ernst Bloch entra en polémica frente al marxista György Lukács en nombre de *Teoría de la novela*.

Es evidente que la contradicción entre *Teoría de la novela* y Hegel, quien fuera su guía metodológica principal, es de tipo social más que estético o filosófico. Bastaría recordar lo que se dijo de la actitud del autor para con la guerra. Deberíamos agregar que su concepción de la realidad social en ese momento se hallaba ampliamente influenciada por Sorel. Por eso el presente en *Teoría de la novela* no se define en términos hegelianos sino más bien a través de la afirmación de Fichte: "la era de lo absolutamente pecaminoso". Este matiz pesimista frente

al presente no significa, sin embargo, un viraje de Hegel a Fichte sino, más bien, una "Kierkegaardización" de la dialéctica hegeliana de la historia. Kierkergaard siempre ejerció una importante influencia en el autor de *Teoría de la Novela*, quien, mucho antes de que este filósofo adquiriera notoriedad, había escrito un ensayo sobre la relación entre su vida y su pensamiento. *(Das Zerschellen der Form am Lebel. [La forma que estalla en su choque con la vida]* escrito en 1909, publicado en alemán en: *Die Seele und die Formen*, Berlin 1911). Asimismo, durante sus años heidelbergianos, inmediatamente antes de la guerra, había comenzado un estudio que nunca completó sobre la crítica de Kierkergaard a Hegel. Estos hechos se mencionan, no por razones biográficas, sino para dar cuenta de una tendencia que, más adelante, sería relevante en el pensamiento alemán. Es cierto que la influencia directa de Kierkergaard conduce a la filosofía existencialista de Heidegger o Jaspers y, por lo tanto, a una oposición más o menos abierta con Hegel. Pero no se debe perder de vista que el renacer hegeliano pretendía acortar la distancia entre Hegel y el irracionalismo. Esta tendencia ya se detecta en las investigaciones de Dilthey sobre la obra del primer Hegel (1905) y se patentiza en la afirmación de Kroner de que Hegel fue el gran irracionalista de la historia de la filosofía (1924). Aquí todavía no puede probarse una influencia directa de Kierkergaard. Pero en los años '20 era un hecho; estaba latente, y en continuo ascenso en todas partes y hasta condujo a una Kierkergaardización del joven Marx. Por ejemplo, Karl Lowith escribe en 1941: "Lejos como se hallan el uno del otro (Marx y Kierkergaard, G.L.), los une, sin embargo, la misma forma de enfrentar

la realidad y el hecho de que ambos son herederos de Hegel". (De nada sirve señalar cuán extendida se halla esta tendencia en la filosofía francesa actual).

La dudosa actitud, tanto filosófica como política, del anticapitalismo romántico constituye la base socio-filosófica de tales teorías. Originalmente, en el primer Carlyle o Cobbett quizás, se trataba de una auténtica crítica a los horrores y barbaries del temprano capitalismo –en algunos casos, como en *Pasado y presente*, de Carlyele, hasta de una forma preliminar de crítica socialista. En Alemania, esta actitud se fue transformando hasta llegar a constituir una especie de apología al atraso político y social del Imperio Hohenzollern. Desde un punto de vista superficial, una obra realizada en tiempos de guerra de la importancia de *Betrachtungen eines Unpolitischen [Meditaciones de un apolítico]*, de Thomas Mann (1918) pertenecería a la misma tendencia. Pero la futura obra de este autor, ya en la década del '20, justifica su propia descripción de este trabajo: "una acción de retirada precedida por una lucha cruenta, el más reciente y último vestigio alemán de una mentalidad romántica-burguesa, una batalla librada a sabiendas de la eventual derrota… aun comprendiendo la enfermedad espiritual y el vicio de toda simpatía por lo que está destinado a morir…".

No se hallarán indicios de tal actitud en el autor de *Teoría de la novela*, puesto que su punto de partida filosófico fueron Hegel, Goethe y el Romanticismo. Su resistencia a la barbarie capitalista no daba lugar para sentimientos de compasión como los de Thomas Mann para con la "desgracia alemana" o sus vestigios en el presente. *Teoría de la novela* no es conservadora sino subversiva por naturaleza, aun cuando se base en utopías inocentes

o infundadas –la esperanza de que la desintegración del sistema capitalista y, junto con ésta, la destrucción de categorías sociales y económicas alienantes y negadoras de la propia existencia, den paso a una vida natural y digna del hombre. Que el libro culmine con el estudio de la obra de Tolstoi y un principio de análisis de la figura de Dostoievski, quien "no escribió novelas" constituyen claros indicios de que el autor no busca una nueva forma literaria sino, muy explícitamente, un "nuevo mundo". Podemos sonreír ante tal primitivo utopismo, pero esto mismo indica, sin embargo, una tendencia intelectual que formaba parte de la realidad del momento.

En los años 20, cierto es, los intentos socialistas por superar la primacía capitalista, alcanzaron un carácter altamente reaccionario. Pero al momento de escribir *Teoría de la Novela*, estas ideas se hallaban en estado de gestación, aun completamente indiferenciadas. Si Hilferding, el economista más célebre de la Segunda Internacional, escribió sobre la sociedad comunista en su libro *Finanzkapital [El capital financiero]* (1909) que: "El intercambio (en estas sociedades) es casual; no puede constituir un objeto de análisis económico. No puede ser objeto de estudio teórico sino sólo de entendimiento psicológico"; si pensamos en las utopías que se pretendieron revolucionarias en los últimos años de guerra y los primeros de posguerra, entonces es posible arribar a una valoración históricamente más justa de la utopía de *Teoría de la Novela*, sin que eso conlleve modificar nuestra actitud crítica hacia su falta de principios teóricos.

Esta actitud nos permite dar cuenta de otra peculiaridad de *Teoría de la novela*, lo que la convirtió en una novedad dentro de la literatura alemana. (El fenómeno que analizaremos se conoció mucho antes en Francia). En

pocas palabras, la visión del mundo del autor apuntaba a la fusión entre ética "de izquierda" y epistemología "de derecha" (ontología, etc.). Si la Alemania wilhelminiana poseía alguna literatura opositora, era una basada en las tradiciones de la Ilustración (en la mayoría de los casos, inclusive, en los epígonos más superficiales de esa tradición) que pregonaba una visión negativa de las tradiciones literarias y teóricas de Alemania. (El socialista Franz Mehring fue una rara excepción). Entiendo que *Teoría de la Novela* fue el primer libro alemán en el que una ética de izquierda orientada a la revolución se relaciona con una interpretación tradicional-convencional de la realidad. Desde la década del '20 en adelante esta visión jugaría un rol importante. Sólo debemos pensar en *Der Geist der Utopie [Espíritu de utopía]* (1918, 1925) y *Thomas Munzer als Theologe der Revolution [Thomas Munzer como teólogo de la Revolución]* de Ernst Bloch; en Walter Benjamin, hasta en el primer Theodor W. Adorno, etc.

La importancia de este movimiento se intensifica con la lucha intelectual contra Hitler; muchos escritores provenientes de una ética "de izquierda" intentaron movilizar a Nietzsche y hasta a Bismarck contra la reacción fascista, como si se tratara de fuerzas progresistas. (Permítaseme mencionar de paso que Francia, donde esta tendencia asomó mucho antes que en Alemania, hoy posee un representante de la influencia de J. P. Sartre. Por razones obvias, las causas sociales de la aparición más temprana de esta tendencia y su efectividad más prolongada en Francia no serán tema de discusión aquí). Hitler debía ser derrotado, la restauración y el "milagro económico" debían tener lugar antes de que la ética "de izquierda" cayera en el olvido en Alemania, dejando el tema abierto a un conformismo disfrazado de inconformismo.

Gran parte de la intelectualidad alemana más influyente, incluyendo a Adorno, se ha instalado en el "Gran Hotel Abismo", al que describo, en conexión con mi crítica a Schopenhauer, como "un espléndido hotel, equipado con todas las comodidades, situado al borde de un abismo hacia la nada, hacia el absurdo; la diaria contemplación de Abismo, entre excelentes platos y entretenimientos artísticos, sólo puede exaltar el disfrute de las comodidades ofrecidas" (*Die Zerstörung der Vernuft [El asalto a la razón]*1962, p. 219). El que Ernst Bloch continuara aferrado a su síntesis de ética "de izquierda" y epistemología "de derecha" (por ejemplo en *Philosophische Grundfragen I, Zur Ontologie des Noch-Nicht-Seins, [Cuestiones filosóficas fundamentales, I, Contribución a la ontología del Todavía-no-ser],* Frankfurt 1961) hace honor a su fortaleza de espíritu pero no modifica la naturaleza anacrónica de su postura teórica. En la medida en que una oposición auténtica, fecunda y progresista se esté realmente gestando en Occidente y lo haga también en la República Federal, esta oposición ya nada tiene en común con la relación ética "de izquierda" y epistemología "de derecha". De manera que quien lea hoy *Teoría de la novela* para indagar en la prehistoria de las ideologías importantes de los años '20 y '30, sacará provecho de su empresa si realiza una lectura crítica de las líneas aquí sugeridas. Ahora, si el lector pretende utilizar el libro como guía, el resultado será una desorientación aun mayor. Siendo un escritor joven, Arnold Zweig leyó Teoría de la novela con la esperanza de que lo ayudara a encontrar el camino; su sano instinto lo llevó, con razón, a rechazarlo de raíz.

GYÖRGY LUKÁCS | Budapest, julio de 1962.

PRIMERA PARTE

LAS FORMAS DE LA GRAN LITERATURA ÉPICA ESTUDIADAS SEGÚN LA CIVILIZACIÓN ACTUAL SEA INTEGRADA O PROBLEMÁTICA

CAPÍTULO I

CIVILIZACIONES INTEGRADAS

Civilizaciones integradas - La estructura del mundo de la antigua Grecia - Su desarrollo histórico-filosófico - El Cristianismo.

Felices los tiempos en que el cielo estrellado es el mapa de todos los caminos posibles, tiempos en que los senderos se iluminan bajo la luz de las estrellas! Todo en aquellos tiempos es nuevo y, a la vez, familiar; los hombres salen en busca de aventuras pero nunca se hallan en soledad. El universo es vasto pero es como el propio hogar, pues el fuego que arde en las almas es de la misma naturaleza que el de las estrellas; el universo y el ser, la luz y el fuego, son muy distintos, pero nunca se convierten en completos extraños, pues el fuego es el alma de toda luz y todo fuego se cubre de luz. Cada acción del alma adquiere sentido y alcanza realización en esa dualidad: completa en significado -en *sentido*- y completa para los sentidos; puesto que el alma descansa en su seno aun cuando se halle en actividad; puesto que la acción se autonomiza del alma y, al adquirir entidad

propia, encuentra su propio centro y traza un círculo a su alrededor. "La filosofía es verdadera nostalgia", dice Novalis: "es la necesidad de encontrar el hogar en todas partes".

Por esta razón la filosofía, como forma de vida o como disciplina que determina la forma y provee el contenido para la creación literaria, constituye siempre un síntoma de la escisión entre el "adentro" y el "afuera", un signo de la diferencia básica entre el ser y el mundo, el alma y la acción. Por eso en los tiempos felices no hay filosofía, o (para el caso es lo mismo) todos los hombres en esos tiempos son filósofos: comparten el objetivo utópico de toda filosofía. Puesto que ¿cuál es la función de la verdadera filosofía sino la de elaborar ese mapa arquetípico? ¿Cuál es el problema de ese lugar trascendental sino el de determinar cómo todo impulso que nace de lo más profundo se corresponde con una forma de la que nada sabe, pero que le ha sido asignada desde la eternidad y que la cubrirá con simbolismo liberador? Cuando esto sucede, la pasión, predeterminada por la razón, es el camino hacia el ser plenamente desarrollado; y desde la locura aparecen signos enigmáticos pero descifrables de un poder trascendental, de otra manera condenado al silencio. No existe aún una interioridad, pues tampoco existe un exterior, una "otredad" del alma. El alma sale en busca de aventuras; vive a través de ellas, pero no conoce el verdadero tormento de buscar y el verdadero peligro de encontrar; un espíritu así nunca se detiene, no sabe que puede perderse, no piensa en la necesidad de buscarse. Estos son los tiempos de la épica.

No es la mera ausencia de sufrimiento, ni la seguridad del ser, lo que en esos tiempos lleva al hombre

a moverse dentro de una esfera cuyos límites son tan alegres como rígidos (pues todo lo trágico y falto de sentido en el mundo ha aumentado desde el inicio de los tiempos; sólo que los cantos consolatorios se escuchan con más o menos claridad), sino la correspondencia entre la acción y la exigencia interior de grandeza, de revelación, de completo desarrollo del alma. Cuando el alma aún no conoce ningún abismo en sí que pueda inducirla a caer o a alcanzar alturas sin caminos; cuando la divinidad que gobierna el mundo y distribuye los pormenores desconocidos e injustos del destino, se enfrenta al hombre -que aún no la comprende- con tanta sencillez como un padre a un hijo, entonces toda acción logra vestir al mundo. Ser y destino, aventura y logros, vida y esencia son entonces conceptos idénticos. Pues la pregunta que engendra las respuestas formales de la épica es: ¿cómo puede volverse esencial la vida? Y si nunca nadie igualó a Homero, si ni siquiera han logrado aproximársele -puesto que, estrictamente hablando, sólo sus obras son épicas- es porque él halló la respuesta antes de que el avance de la mente humana a través de la historia diera lugar a que se formulara la pregunta.

Esta línea de pensamiento puede ayudarnos a comprender el misterio del mundo griego: su perfección, impensable para nosotros, y el abismo insuperable que nos separa de él. Los griegos sólo conocían respuestas, no preguntas, soluciones (aun cuando fueran enigmáticas), no misterios, formas, no caos. Trazaban el círculo creativo de las formas lejos de la paradoja, y todo lo que en nuestros tiempos de paradojas de seguro ha de conducirnos a la trivialidad, a ellos los llevaba a la perfección. Cuando hablamos de los griegos siempre confundimos la filosofía de la historia con la estética,

la psicología con metafísica, e inventamos una relación entre las formas griegas y las de nuestra época. Detrás de esas máscaras taciturnas, silenciadas para siempre, almas sensibles buscan los momentos fugitivos, escurridizos de soñada serenidad, olvidando que el valor de esos momentos se halla en su misma transitoriedad, y que de lo que buscan escapar al retornar a los griegos constituye su propia profundidad y grandeza. Espíritus más profundos quieren que su sangre derramada se transforme en hierro, y así forjar una armadura púrpura con la que ocultar sus heridas para siempre, para que su gesto heroico se convierta en el paradigma del verdadero heroísmo que está por venir. Estos espíritus comparan la fragmentariedad de las formas que crean con la armonía de los griegos y sus propios sufrimientos, desde donde han surgido esas formas, con los tormentos que, imaginan, la pureza de los griegos han debido superar. Al interpretar la perfección formal, a su manera obstinadamente solipsista, como función de la destrucción interior, esperan oír en las palabras griegas, la voz de un tormento cuya intensidad excede la suya tanto como más noble es el arte de los griegos comparado con el suyo. Se ha producido un cambio fundamental en la topografía trascendental de la mente, esa topografía cuya naturaleza y consecuencias pueden ser perfectamente descriptas, cuya significatividad metafísica puede ser interpretada, aprehendida, pero para la que será imposible hallar una psicología, tanto de empatía como de mero entendimiento. Pues toda comprensión psicológica presupone cierta posición del lugar trascendental, y funciona sólo dentro de su esfera. En lugar de intentar comprender el mundo griego de esta manera -lo que, en definitiva, conlleva a preguntarse

inconscientemente: ¿cómo podríamos elaborar esas formas?; o ¿cómo nos comportaríamos de hacerlo?-, sería más fecundo preguntarnos acerca de la topografía trascendental de la mente griega, esencialmente diferente de la nuestra, que hizo posible y hasta necesaria la elaboración de esas formas.

Dijimos que las respuestas de los griegos vinieron antes que las preguntas. Esto tampoco debe entenderse psicológicamente sino, cuanto mucho, en términos de psicología trascendental. Significa que en la relación estructural fundamental que determina toda experiencia vivida y creación formal, no existen diferencias cualitativas insalvables entre los lugares trascendentales y entre ellos y el sujeto *a priori* asignado a ellos; que tanto la escalada hasta el punto más alto como el descenso hacia el sinsentido más profundo, se realizan por los caminos de la adecuación; es decir, en el peor de los casos, por un camino largo de escalones separados por muchas transiciones. De esta manera, la actitud del espíritu en este hogar, es de aceptación visionaria y pasiva de un sentido dado y siempre presente. El mundo del sentido puede ser alcanzado de una mirada; sólo se necesita hallar el lugar que ha sido predestinado para cada uno. El error aquí sólo puede tener que ver con una cuestión de mucho o poco, con una falla de cálculo o comprensión. Pues la sabiduría consiste en descorrer un velo, la creación, en la reproducción de esencias visibles y eternas, la virtud se basa en un perfecto conocimiento del camino; lo que es ajeno al sentido se debe a una distancia demasiado grande respecto de él.

Se trata de un mundo homogéneo, y aun la escisión entre hombre y mundo, entre "yo" y "tú", no perturba esa homogeneidad. El alma se halla en el

medio del universo, como cualquier otro elemento del sistema; la frontera que marca sus límites no difiere en esencia de la de los contornos de las cosas: traza líneas definidas, seguras, pero separa sólo de manera relativa, en relación a y con el propósito de mantener un sistema homogéneo, equilibrado. Puesto que el hombre no se halla aislado -en tanto único portador de sustancialidad- en medio de formas reflexivas: su relación con los otros y las estructuras que nacen de esa relación poseen tanta sustancia como él; en efecto, poseen más sustancia pues son más generales, más "filosóficas", se hallan más cerca y son más semejantes al hogar arquetípico: el amor, la familia, el estado. Lo que el hombre debe hacer o ser es, para él, solo una pregunta pedagógica, una expresión del hecho de que aún no ha arribado al hogar; aún no expresa su única e insalvable relación con la sustancia. Tampoco existe en el hombre necesidad alguna de salvar la distancia: carga con la mancha de la separación entre materia y sustancia; será purificado por un ente inmaterial que lo acercará a la sustancia; posee un largo camino por delante, pero en su interior no existe ningún abismo.

Dichas fronteras encierran, necesariamente, un mundo completo. Aún cuando se perciban fuerzas amenazadoras e incomprensibles fuera del círculo que las estrellas del sentido siempre presente trazaron alrededor del cosmos para darle forma y que fuera habitado, estas fuerzas no podrían desplazar la presencia del sentido. Pueden destruir vida pero no interferir con el ser; pueden echar un manto de oscuridad sobre el mundo, pero incluso esas sombras serán asimiladas por las formas como contrastes que sólo las conducirán más directamente al sosiego. El círculo dentro del cual los griegos llevaban adelante su vida metafísica era más

pequeño que el nuestro; por eso nosotros no podemos adentrarnos vivos en él. O mejor aún, el círculo cuya cerrada naturaleza constituía la esencia trascendental de su vida, para nosotros se ha fracturado, no podemos respirar en un mundo cerrado. Hemos inventado la productividad del espíriru, por eso las imágenes primigenias han perdido la capacidad de prestar evidencia para nosotros, y nuestro pensamiento sigue el infinito camino de una aproximación que nunca se alcanza por completo. Hemos inventado el acto de dar forma, por eso todo lo que nazca de nuestras manos agobiadas y desesperadas siempre será incompleto. Hemos hallado en nosotros mismos la verdadera y única sustancia, por eso establecemos un abismo insalvable entre el acto cognitivo y la acción, entre el alma y la figura, entre el ser y el mundo; por eso toda sustancialidad debe desvanecerse en la reflexión al otro lado de ese abismo; por eso nuestra esencia se convirtió en un accioma y así el abismo entre nosotros y nuestro propio ser se volvió aún más profundo, más amenazador.

Nuestro mundo se ha vuelto infinitamente vasto y cada rincón es más rico en bondades y peligros que el mundo griego; pero tal abundancia anula el sentido positivo -la totalidad- en que se basaba la vida en Grecia. La totalidad en tanto ente configurador de todo fenómeno individual implica que algo cerrado en sí mismo puede ser completado pues todo ocurre dentro de él, nada lo excluye ni apunta a una realidad más elevada por fuera; pues todo en él madura hasta la perfección y, al alcanzarse a sí mismo, se somete al límite. La totalidad del ser solo es posible donde todo es homogéneo antes de ser contenido en las formas; donde las formas no constriñen sino que hacen posible la toma de

conciencia, el revelamiento de lo que había permanecido en las sombras, a la espera de ser configurado; donde la sabiduría es virtud y la virtud, felicidad; donde la belleza hace visible el sentido del mundo.

Tal es el mundo de la filosofía griega. Pero ese pensamiento recién nació cuando la sustancia ya había comenzado a palidecer. Si, hablando con propiedad, no existe tal cosa como la estética griega, puesto que la metafísica anticipa toda estética, entonces no existe diferencia para Grecia entre historia y filosofía de la historia. Los griegos recorrían la historia atravesando todas las etapas que corresponden *a priori* con las grandes formas. Su historia del arte es una estética metafísico-genética; su desarrollo cultural, una filosofía de la historia. Dentro de este proceso, la sustancia se reducía de la absoluta inmanencia a la vida que había en Homero a la igualmente absoluta trascendencia aunque aprehensible de Platón; las etapas del proceso se diferenciaban claramente unas de otras (¡no existen transiciones paulatinas en Grecia!) y el significado del proceso se asentaba como en eternos jeroglíficos -estas etapas son las grandes y eternas formas paradigmáticas de las configuraciones del mundo: épica, tragedia y filosofía. El mundo de la épica responde a la pregunta: ¿Cómo puede la vida volverse esencial? Pero la respuesta maduró hasta convertirse en pregunta recién cuando la sustancia se había replegado a un horizonte lejano. Sólo cuando la tragedia había configurado la respuesta a la pregunta: ¿cómo puede hacerse viva la esencia?, los hombres cayeron en la cuenta de que la vida tal como era (la noción de vida como debería ser anula la idea de vida) había perdido la inmanencia de la esencia. En el destino formador y en el héroe que, creándose

a sí mismo se encuentra, la esencia pura cobra vida, la mera vida se hunde en el no-ser de cara a la verdadera realidad de la esencia; se ha alcanzado un nivel del ser que trasciende la vida, un ser pleno, para quien la vida ordinaria no funciona siquiera como antítesis. La existencia de la esencia no se debe a una necesidad o un problema; el nacimiento de Palas Atenea constituye el prototipo para la emergencia de las formas griegas. Tal como la realidad de la esencia, que engendra vida y se libera en ella, confiesa la pérdida de su pura inmanencia vital, así también esta base problemática de la tragedia se vuelve visible, se convierte en problema, sólo cuando llega a la filosofía. Sólo cuando la esencia, habiéndose divorciado por completo de la vida, se convierte en la realidad trascendente, única y absoluta; y cuando el acto configurador de la filosofía devela al destino trágico como la cruel arbitrariedad de lo empírico, la pasión del héroe como terrenal y su realización personal como mera limitación del sujeto contingente, entonces la respuesta de la tragedia a la pregunta sobre la vida y la esencia dejó de tomarse como natural y evidente y pasó a ser vista como un milagro, un delgado pero firme arcoiris tendiendo un puente sobre profundidades infinitas.

El héroe trágico toma el relevo del hombre vivo de Homero, explicándolo y transfigurándolo, precisamente, puesto que le ha quitado la antorcha a punto de extinguirse y la ha encendido nuevamente. Y el nuevo hombre de Platón, el sabio, con su gran actividad cognitiva y visión creativa, no solo desenmascara al héroe trágico sino que ilumina el oscuro peligro que éste ha vencido; el nuevo hombre sabio de Platón, al superar al héroe, lo transfigura. Este nuevo sabio y su universo, sin embargo, fueron el último tipo de hombre y de estructura

de vida paradigmática que el espíritu griego produciría. Las preguntas que determinaron y apoyaron la visión de Platón se volvieron evidentes pero no dieron ningún fruto; el mundo se volvió griego con el paso del tiempo, pero el espíritu griego, en ese sentido, se fue perdiendo cada vez más; ha creado nuevos problemas eternos (y también soluciones), pero la cualidad esencial griega del τοποζ νοητοζ ha muerto. El nuevo espíritu del destino les parecería "un disparate a los griegos".

¡Un verdadero disparate! El firmamento estrellado de Kant ahora solo brilla en la oscura noche de la pura cognición, ya no ilumina los senderos de los caminantes solitarios (puesto que ser hombre en el nuevo mundo es sinónimo de soledad). Y el fulgor interior solo hace sentir seguro al trotamundos –o al menos le da la ilusión de seguridad- al paso siguiente. Ya no existe luz que irradie desde el interior hacia el mundo de los hechos, hacia esa vasta complejidad dentro de la cual el alma es un extraño. Y quién puede decir si la correspondencia entre la acción y la naturaleza esencial del sujeto –la única guía que perdura- realmente toca la esencia, cuando el sujeto se ha vuelto un fenómeno, un objeto en sí mismo, cuando su más profunda y particular naturaleza esencial se le aparece sólo como una exigencia escrita en el cielo imaginario del deber-ser, cuando esta naturaleza debe emerger de un abismo insondable que se halla dentro del propio sujeto, cuando solo lo que emerge de las grandes profundidades es su naturaleza esencial, y nadie puede nunca tocar o siquiera ver de manera fugaz el fondo de esa profundidad. Entonces, el arte, la realidad visionaria del mundo hecho a nuestra medida, se ha independizado: no es una reproducción pues no existen modelos; es una totalidad creada, pues la unidad natural de las esferas

metafísicas ha sido destruida para siempre.

No es la intención aquí -ni tampoco sería eso posible- proponer una filosofía de la historia que refiera a esta transformación de la estructura de los lugares trascendentales. Tampoco es este el lugar para preguntarse si las razones de este cambio tienen que ver con nuestro desarrollo (en subida o descenso) o si los dioses de la antigua Grecia fueron apartados por otras fuerzas. Tampoco intentamos trazar la ruta, siquiera tentativa, que nos condujo a nuestra propia realidad; ni pretendemos describir el poder seductor de Grecia, que ha perecido pero cuyo deslumbrante fulgor, al igual que el de los demonios, hizo que el hombre se olvidara una y otra vez de la grieta irreparable que se estaba produciendo en su mundo, y lo incitaba a soñar con nuevas unidades -unidades que contradecían la nueva esencia del mundo y que, por lo tanto, estuvieron siempre condenadas a la nada. Así, la Iglesia se convirtió en una nueva polis, y la paradójica conexión entre el alma irremediablemente perdida en el pecado y su absurda aunque certera salvación se convirtió en un rayo de luz celestial, casi platónico, en medio de la realidad terrenal: la distancia se convirtió en una escalera de jerarquías terrenales y celestiales.

En Giotto y Dante, en Wolfram von Eschenbach y Pisano, en Santo Tomás y San Francisco, el mundo se completa nuevamente, una totalidad susceptible de ser aprehendida de una mirada; el abismo perdió el peligro de la verdadera profundidad; pero su oscuridad, sin perder nada de su oscuro resplandor, se convirtió en pura superficie y pudo así ubicarse fácilmente dentro de una unidad cerrada de colores; el grito de salvación se volvió una disonancia en el perfecto sistema rítmico del mundo y posibilitó un nuevo equilibrio, no menos perfecto que

aquél de los griegos: un equilibrio de mutua inadecuación, de intensidades heterogéneas. El mundo salvado, aunque incomprensible y eternamente inalcanzable, adquirió visibilidad y forma. El Juicio Final se volvió una realidad presente, un elemento que hace a la armonía de las esferas que se pensaba como ya alcanzada; su verdadera naturaleza, en virtud de la cual se transforma el mundo en una herida filotéctica, que sólo el Paráclito puede sanar, fue olvidada. Ha nacido una nueva y paradójica Grecia; la estética ha vuelto a ser metafísica.

Por primera y última vez. Una vez desintegrada esta unidad, ya nunca más hubo una totalidad espontánea del ser. La fuente cuya agua desbordada había barrido con la vieja unidad se había agotado; pero los lechos de río, ya irremediablemente secos, habían marcado el rostro de la tierra para siempre. De ahí que una resurrección del mundo griego es algo así como una hipóstasis consciente de estética a metafísica -una violencia destructiva sobre la esencia de todo lo que yace fuera de la esfera del arte; la pretensión de olvidar que el arte es solo una esfera entre otras, y que la propia desintegración e inadecuación del mundo es la condición previa de su existencia y su ser consciente. Esta exageración de la sustanciabilidad del arte puede llegar a ejercer gran influencia sobre sus formas: éstas deben producir desde su interior todo lo que alguna vez fue entendido como dado; en otras palabras, antes de que su propia efectividad *a priori* pueda comenzar a manifestarse, deben crear por sus propios medios las condiciones previas de tal efectividad -un objeto y su entorno. Ya no se ubica dentro de las formas del arte a una totalidad que pueda ser simplemente aceptada; por lo tanto, las formas deben estrechar o disipar todo a lo que se debe dar forma hasta el punto en que puedan

abarcarlo. O bien deben demostrar polémicamente la imposibilidad de realización de su objeto necesario y la nulidad interna de sus propios medios, introduciendo así la naturaleza fragmentaria de la estructura del mundo hacia el mundo de las formas.

CAPÍTULO II

LOS PROBLEMAS DE UNA FILOSOFÍA DE LA HISTORIA DE LAS FORMAS

Principios generales - La tragedia - Las formas épicas.

Tal transformación de los puntos de orientación trascendentales, condujo al sometimiento de las formas del arte a una dialéctica histórico-filosófica cuyo desarrollo dependerá del origen *a priori* u "hogar" de cada género. Puede suceder que el cambio afecte únicamente al objeto y las condiciones bajo las cuales se le dio forma, y no cuestione la relación última de la forma con su derecho trascendental de existencia, entonces, sólo ocurrirán cambios formales, y aunque difieran en todos los detalles técnicos, el principio original por el cual se configura será el mismo. Sin embargo, existen ocasiones en que el cambio se produce en el gran determinante *principium stilisationis* del género, de manera que otras formas de arte deben, necesariamente y por razones histórico-filosóficas, corresponderse con la misma intención artística. Esto no tiene que ver con

un cambio de mentalidad que diera lugar a un nuevo género, como ocurrió en la historia griega, cuando la problematización del héroe y su destino dio paso al nacimiento del drama no trágico de Eurípides. En ese caso había una total correspondencia entre las necesidades *a priori* del sujeto[1], sus sufrimientos metafísicos, que servían de impulso a la creación, y el lugar eterno, preestablecido de la forma con el que corresponde la obra. El principio creador de género al que nos referimos aquí no implica un cambio de mentalidad sino, más bien, una intención de forzar la dirección de la misma mentalidad hacia un nuevo objetivo, esencialmente diferente del anterior. Significa que el viejo paralelismo entre la estructura trascendental del sujeto que da forma y del mundo de las formas creadas ha sido destruido, y que la base última de la creación artística se ha quedado sin hogar.

El Romanticismo alemán, aunque nunca aclaró completamente su concepto de novela, lo relacionaba con el de lo romántico; y con razón, puesto que la forma de la novela es, como ninguna otra, una expresión de este desamparo trascendental. Para los griegos, que su historia y la filosofía de la historia coincidieran significaba que toda forma de arte nacía cuando el reloj solar del espíritu indicaba que la hora había llegado, y desaparecía cuando las imágenes fundamentales ya no eran visibles en el horizonte.

Esta periodicidad filosófica se fue perdiendo con los años. Los géneros artísticos ahora se entrecruzan unos con otros, con una complejidad difícil de desentrañar, y se convierten en auténticos rastros o en falsa búsqueda de un objeto que ya no aparece claramente dado. La suma

1 A lo largo de este trabajo, "sujeto" significa "artista" o "autor", por ejemplo, el individuo cuya subjetividad crea la obra; "objeto" significa la obra misma o, en ocasiones, un elemento de la misma como un personaje o la trama. (N. de T.)

de ellos es sólo una totalidad histórica de lo empírico, donde podríamos buscar (y acaso hallar) las condiciones empíricas (sociológicas) en las que nació cada forma; pero el sentido histórico-filosófico de la periodicidad ya nunca más se hallará en las formas artísticas (que se han vuelto simbólicas) y este sentido puede ser descifrado y decodificado en la totalidad de varios períodos, pero no descubierto en esas totalidades en sí mismas. Pero mientras la más ínfima perturbación de las correlaciones trascendentales hace desaparecer la inmanencia de sentido a la vida, la esencia escindida, ajena a la vida puede coronarse con su propia existencia de tal modo que esta consagración, aun luego de una conmoción más violenta, puede empalidecer pero nunca desaparecer por completo. Por eso la tragedia, a pesar de las transformaciones, ha sobrevivido hasta nuestro tiempo con su esencia natural intacta, mientras que la épica debió desaparecer y dar lugar a una forma enteramente nueva: la novela.

La completa alteración de nuestra idea de vida y su relación con el ser esencial, desde luego, ha cambiado también la tragedia. No es lo mismo que la inmanencia del sentido a la vida desaparezca de manera repentina de un mundo puro y desprovisto de problemas, que se la destierre del cosmos como por efecto gradual de un conjuro: en este caso, el anhelo por su retorno permanece vivo pero insatisfecho; nunca se convierte en una desesperanza certera. Por lo tanto, la esencia no puede construir un escenario trágico de los árboles caídos del bosque de la vida, sino que debe despertar a una existencia breve de entre las llamas de una fogata encendida con la leña seca de una vida pobre, o bien darle la espalda al caos del mundo y buscar refugio en la esfera abstracta de la pura esencialidad. Es la relación de

la esencia con una vida que, en sí misma, se halla fuera del alcance del drama, que hace necesaria la dualidad estilística de la tragedia moderna y cuyos polos opuestos son Shakespeare y Alfieri.

La tragedia griega se encontraba por encima del dilema de la cercanía con la vida como contrario a la abstracción pues, para ella, la plenitud no era una cuestión de aproximación a la vida, y la transparencia de diálogo no significaba la negación de su inmediatez. Cualesquiera los accidentes o necesidades que crearon el coro griego, su sentido artístico consiste en otorgar vida y plenitud a la esencia situada por fuera y más allá de toda vida. Así, el coro creaba un trasfondo que completaba la obra de la misma manera en que lo hace la fría atmósfera entre figuras de un relieve. El trasfondo que provee el coro tiene movimiento y puede adaptarse a las aparentes oscilaciones de una acción dramática que no nazca de un esquema abstracto; puede absorberlas y enriquecerlas con su propia sustancia, puede devolverlas al drama. Hace resonar el lirismo del drama en magníficas palabras; puede, sin por ello desintegrarse, combinar la humilde voz de la razón de las criaturas, que exige refutación trágica, con la racionalidad superior del destino. El coro y el corifeo en la tragedia griega poseen la misma esencia, son completamente homogéneos, por eso pueden cumplir funciones por separado sin destruir la estructura de la obra; todo sentido lírico de la situación, del destino, pueden acumularse en el coro, dejando al desnudo para los protagonistas las palabras que todo lo expresan y los gestos que todo lo abarcan; y aun así los episodios estarán siempre separados por transiciones suaves. No existe la más remota posibilidad de una cierta cercanía con la vida que pueda destruir

la forma dramática; por eso ambos pueden expandirse hacia una plenitud, que nada tiene de esquemática pero que se encuentra estipulada de antemano.

La vida no se encuentra ausente de manera orgánica del drama moderno; cuanto mucho, puede ser desterrada del mismo. Pero el destierro que realizan los clasicistas modernos implica un reconocimiento, no sólo de la existencia de lo que va a desterrarse sino también de su poder. El reconocimiento está presente en todas las palabras cargadas de tensión, en los gestos luchando por mantenerse alejados de la vida, por no contaminarse con ella; de todas maneras, la vida, invisible e irónicamente, gobierna la seriedad, fría, calculada de la estructura basada *a priori* en la abstracción, volviéndola estrecha y confusa, sobre-explícita o impenetrable. Este otro tipo de tragedia consume la vida. Ubica a sus héroes sobre el escenario como hombres vivos en medio de una masa de seres aparentemente vital, para que un destino claro emerja, gradualmente, de la confusión de la acción dramática, doblándose bajo el peso de la vida -de manera que su fuego reduzca a cenizas todo lo meramente humano, la vida inexistente de los hombres se desintegre hasta la nada y las emociones afectivas de los héroes se enciendan en una llamarada de pasión trágica que los convierta en héroes libres de la escoria humana. De esta manera la figura del héroe se vuelve polémica y problemática; ser un héroe ya no es la forma natural de la existencia en la esfera de la esencia, sino el acto de enaltecerse por sobre lo meramente humano, ya por sobre la masa que lo rodea, como por sobre sus propios instintos.

El problema de la jerarquía entre vida y esencia, que para el drama griego fue un a priori formativo y por ende nunca se convirtió en el tema de la acción dramática, es

así vuelta hacia el proceso trágico mismo; divide al drama en dos partes heterogéneas cuyo único punto de contacto es su negación y exclusión recíproca, volviendo así al drama polémico e intelectual y destruyendo sus propios cimientos. La amplitud del plan de base de la obra y la distancia de la ruta que debe recorrer el héroe en su alma antes de descubrirse como tal discrepan de la delgadez de construcción que exige la forma dramática, y la acerca a las formas épicas; y el polémico énfasis en el heroísmo (aún en la tragedia abstracta) lleva, necesariamente, a un excesos de poesía puramente lírica.

Esta lírica posee, asimismo, otra fuente que también surge de la relación de disparidad entre vida y esencia. Para los griegos, que la vida ya no fuera el hogar del sentido sólo transfería la mutua cercanía, la afinidad entre seres humanos, a otra esfera, pero no la destruía. Todas las figuras en el drama griego se encuentran a la misma distancia de la esencia, y por lo tanto, todas se hallan profundamente relacionadas, se comprenden pues hablan el mismo idioma; confían las unas en las otras, aunque sea como enemigos mortales, pues se esfuerzan por alcanzar el mismo centro, todas se mueven al mismo nivel en una existencia que es esencialmente la misma. Pero cuando la esencia sólo puede manifestarse y afirmarse tras ganar una competencia jerárquica con la vida, como sucede en el drama moderno, cuando las figuras llevan consigo esa competencia como condición previa de su existencia o como fuerza motriz, entonces cada *dramatis personae* se halla, por sí misma, sujeta al destino que la vio nacer; debe alzarse en irremediable soledad y así, conducirse, entre todas las otras solitarias criaturas, hacia la soledad trágica, última. Entonces, toda obra trágica debe llamarse al silencio sin llegar nunca a

ser comprendida, y ninguna acción trágica puede hallar una resonancia que la absorba de manera adecuada. Pero la soledad en el drama es paradójica. La soledad es la verdadera esencia de la tragedia, puesto que el alma, que se alcanza a sí misma en el destino, puede tener hermanos entre las estrellas, pero nunca un compañero en la Tierra. La forma de expresión dramática, el diálogo, presupone un alto grado de comunión entre estos seres solitarios, si ha de ser de veras polifónico, dialógico, dramático. El lenguaje del hombre solitario es lírico, esto es, monológico; en el diálogo, el incógnito del alma se vuelve demasiado pronunciado, sobrepasa, inunda la claridad y definición de las palabras intercambiadas. Esta soledad es más profunda que la exigida por la forma trágica, que se ocupa de la relación con el destino (una relación en la que vivían los héroes griegos); la soledad debe volverse un problema en sí misma, profundizando y confundiendo el problema trágico y, en última instancia, ocupando su lugar. La soledad no es simplemente la embriaguez de un alma atrapada por el destino y convertida en canto; es, asimismo, el tormento de una criatura condenada a la soledad y devorada por las ansias de comunidad.

Esta soledad da lugar al surgimiento de nuevos problemas trágicos, en especial, el principal problema de la tragedia moderna, el de la confianza. El alma del nuevo héroe, envuelta en vida y llena de esencia, no comprende que la esencia existente en la misma estructura vital de otra persona no debe ser igual a la suya; entiende que todos aquellos que se han encontrado unos a otros son uno mismo, y no logra entender que su sabiduría no proviene de este mundo, que la certeza interior de esta sabiduría no es garantía de que sea constitutiva de esta vida. Tiene una idea de su propio ser que la anima y vive en su interior, y

por eso debe creer que la humanidad desintegrada que la rodea es sólo una broma carnavalesca y que, a la primera palabra de la esencia, las máscaras caerán y los hermanos, que hasta entonces se consideraban extraños, se fundirán en un abrazo. Lo sabe, lo busca, pero sólo se encuentra a sí misma, en soledad, en medio del destino. Y así, al éxtasis por haberse encontrado se suma un dejo de tristeza y de reproche: un dejo de desilusión por una vida que no ha sido sino una caricatura de lo que su conocimiento del destino había aclamado de manera tan clarividente y que le brindó la fuerza para atravesar, a solas, el oscuro y largo camino. Esta soledad no es sólo dramática sino psicológica, puesto que además de ser el bien *a priori* de toda *dramatis personae*, constituye la experiencia de vida del hombre en proceso de convertirse en héroe; y si la psicología pretende ser algo más que mero material para el drama, sólo puede expresarse como lírica del alma.

La gran literatura épica le da forma a la totalidad extensiva de la vida y drama a la totalidad intensiva de la esencia. Por eso cuando la esencia ha perdido su totalidad espontáneamente formada y sensiblemente presente, el drama puede, en su naturaleza formal *a priori*, hallar un mundo que quizás sea problemático pero que es, sin embargo, completo y cerrado en sí mismo. Pero esto es imposible para la épica, puesto que para ella el mundo es, en todo momento, un principio fundamental; empírico en su base determinante más profunda, decisiva y trascendental. En ocasiones puede acelerar el ritmo de vida, llevar algo que había permanecido escondido o ignorado hacia un fin utópico, siempre inmanente en su interior, pero que nunca, mientras permaneciera dentro del orden de la épica, habría trascendido el vasto, profundo, sensible y bien ordenado orden natural de la vida, como históricamente

determinado. Cualquier intento de épica propiamente utópica ha de fracasar puesto que está destinado, objetiva o subjetivamente, a trascender lo empírico y derramarse sobre lo lírico o lo dramático; y tal coincidencia nunca pueden ser fecunda para la épica.

En otros tiempos quizás -ciertas leyendas conservan rastros de estos mundos perdidos- lo que hoy sólo puede alcanzarse a través de una visión utópica, era una realidad posible para el visionario. Los poetas épicos en aquellos tiempos no debían abandonar el campo de la empiria para representar la realidad trascendental como la única existente; podían limitarse a ser narradores de acontecimientos, tal como los asirianos, creadores de los protoseres con alas, se consideraban, y con razón, naturalistas. Ya en los tiempos de Homero, sin embargo, lo trascendente se halla irremediablemente intercalado con la existencia terrenal; y lo que hace a Homero tan inimitable es, precisamente, que en su poesía, este volverse inmanente esté tan logrado.

Este vínculo indestructible con la vida *tal cual es*, la diferencia crucial entre la épica y el drama, es consecuencia necesaria del objeto de la épica: la vida, mientras que el concepto de esencia conduce a la trascendencia por el solo hecho de ser postulado, y luego, en lo trascendente, cristaliza en una nueva esencia superior que expresa, a través de la forma, una esencia que *debe ser* -una esencia que, en tanto nace de la forma, permanece independiente del contenido dado de lo que meramente *existe*. El concepto de vida, por otro lado, no necesita de una trascendencia semejante, capturada y petrificada como un objeto. La fuerza de las formas mantiene a los mundos de la esencia muy por encima de la existencia; y la naturaleza y el contenido de éstos están determinados

únicamente por las potencialidades internas de aquella fuerza. Los mundos de la existencia permanecen tal cual son: las formas sólo los reciben y los moldean, los reducen a su significado innato. Así, estas formas, que aquí sólo pueden cumplir el papel de Sócrates en el nacimiento del pensamiento, no pueden, por *motu proprio*, dar vida a algo que no esté ya prescrita en ésta.

El personaje creado por el drama (otra manera de expresar la misma situación) es el yo inteligible del hombre, el personaje creado por la épica es el yo empírico. El debe-ser, en cuya desesperada intensidad la esencia busca refugio pues se ha vuelto un forajido en la tierra, puede objetivarse en el yo inteligible como la psicología normativa del héroe, pero en el yo empírico, mantendrá la condición de debe-ser. El poder de este debe-ser es puramente psicológico, y en ello se asemeja a los otros elementos del alma; sus objetivos son empíricos, y aquí, otra vez, recuerda otras posibles aspiraciones dadas por el hombre mismo o su entorno. Sus contenidos son históricos, similares a otros elaborados en el tiempo, y no pueden ser separados del suelo donde crecieron: pueden desvanecerse pero nunca despertarse a una existencia nueva, ideal. El debe-ser mata la vida, y el héroe dramático asume los atributos simbólicos de las manifestaciones sensibles de la vida con el solo efecto de poder llevar a cabo materialmente la ceremonia simbólica de la muerte, haciendo visible la trascendencia; pero en la épica el hombre debe vivir, de lo contrario se destruye o agota el mismo elemento que lo transporta, lo rodea y lo llena. (El debe-ser mata la vida, y cada concepto expresa un debe-ser de su objeto; por eso el pensamiento nunca puede arribar a una definición verdadera de la vida y quizás por eso la filosofía del arte es tanto más adecuada

para estudiar la tragedia que la épica). El debe-ser mata la vida, y un héroe épico construido a partir de lo que debe-ser no será sino una sombra del hombre épico vivo de la realidad histórica; su sombra, pero nunca su imagen original. Su universo de la experiencia y la aventura solo puede ser la copia burda de la realidad, nunca su esencia. La estilización utópica de la épica crea una distancia inevitable entre dos aspectos de lo empírico, con el objeto de que la pena y la majestuosidad, producto de esa distancia, solo sirva a fines retóricos. Esta distancia puede producir un efecto lírico maravilloso, elegíaco, pero jamás transformar la realidad en contenido que trascienda el ser, o volver a ese contenido una realidad autosuficiente.

No importa en qué dirección nos lleve esta distancia con respecto a la vida, nunca tenderá a la creación de una nueva realidad sino que siempre será el espejo subjetivo de lo ya existente. Los héroes de Virgilio llevaban una existencia pacífica y ordenada, alimentada por la sangre de un fervor magnífico sacrificado para evocar lo que ha desaparecido para siempre, mientras que la monumentalidad de Zola sólo produce una maraña de emociones monótonas debido a la complejidad de un sistema sociológico de categorías que afirma cubrir la totalidad de la vida contemporánea. Existe una gran literatura épica, pero el drama no exige el atributo de la grandeza y siempre debe resistirlo. El universo del drama, repleto de su propia sustancia, rodeado de su propia sustancia, ignora el contraste entre la totalidad y la segmentación, la oposición entre acontecimiento y síntoma, puesto que para el drama existir es constituir un universo, capturar la esencia, poseer su totalidad. Pero el concepto de vida no postula la necesidad de la totalidad de la vida; la vida contiene,

en sí misma, tanto la relativa independencia de los seres de toda atadura trascendental, como la inevitabilidad e indispensabilidad de dichas ataduras. Por eso puede haber formas épicas cuyos objetos no sean la totalidad de la existencia sino un recorte de ella; un recorte pasible de existencia independiente. Pero, por la misma razón, el concepto de totalidad no es fundamental para la épica como sí lo es para el drama; no nace de la forma misma, pero es empírico y metafísico; combina en sí trascendencia e inmanencia. En la épica, sujeto y objeto no se corresponden como lo hacen en el drama, donde la creatividad subjetiva, vista desde la perspectiva de la obra, no es más que un simple concepto, una conciencia generalizada; en la épica, sujeto y objeto se distinguen de manera clara y contundente y así son presentados en la obra. Y en tanto que el sujeto empírico que da forma nace de la naturaleza empírica del objeto que busca adquirir forma, este individuo no puede ser la base y garantía de la totalidad del mundo representado. En la épica, la totalidad sólo puede manifestarse realmente en el contenido del objeto: es meta-subjetiva, trascendente; es una revelación, una gracia. El hombre vivo, empírico, es siempre el sujeto de la épica; pero su arrogancia creadora, que domina la existencia, es transformada aquí en humildad, contemplación, mudo asombro ante el sentido luminoso que, tan inesperadamente, de manera tan natural, se ha vuelto visible ante él, un ser humano sencillo llevando una existencia común.

En las formas épicas menores, el sujeto confronta al objeto de manera más dominante y autosuficiente. El narrador puede (no podemos ni pretendemos aquí establecer un sistema, siquiera tentativo, de las formas épicas) adoptar la fría postura de cronista que observa,

desde afuera, el extraño funcionamiento del azar sobre el destino de los hombres –azar que se aparece destructor para ellos, pero revelador para nosotros. O bien puede ver un pequeño rincón del mundo, como un prolijo jardín de flores en medio de un terreno infinito y caótico, y movido por esta mirada, elevarlo al estatus de realidad única. Puede, asimismo, verse movilizado e impresionado por las extrañas y profundas experiencias de un individuo y verterlas en el molde de un destino objetivado. Pero cualquiera sea la postura adoptada y su consecuente devenir, siempre será su propia subjetividad la que aparte un fragmento de la inconmensurable infinidad de acontecimientos de la existencia, lo dote de vida independiente y permita a la totalidad de la que fue tomado ese fragmento, entrar en la obra únicamente en tanto pensamientos y sentimientos del héroe, sólo como continuación involuntaria de una secuencia fragmentaria causal, sólo como representación de una realidad con existencia propia.

La totalidad en las formas épicas menores es subjetiva: el autor coloca un fragmento de vida en un universo que lo rodea y lo eleva de entre la totalidad de la existencia. Esta selección, esta delimitación, lleva la estampa de su origen en la voluntad del sujeto y su conocimiento por encima de la obra misma; posee un carácter más o menos lírico. La independencia relativa, las mutuas ataduras de los seres vivos y sus igualmente vivas asociaciones orgánicas, podrían ser superadas, podrían ser elevadas a una forma, a través de una decisión consciente del sujeto creador de sacar a la luz el sentido inmanente de entre la aislada existencia de este fragmento particular de la vida. El acto a través del cual el sujeto da forma, estructura, delimita su lugar dominante frente al objeto creado constituye la lírica de las formas épicas

sin totalidad; lírica que aquí es la unidad épica última; no la exultancia de un yo solitario en la contemplación libre de objeto de su propio ser, tampoco la disolución del objeto en sensaciones o estados de ánimo. Esta lírica nace de la forma, crea forma y sostiene todo lo que ha sido configurado en la obra. El inmediato poder de esa lírica ha de incrementarse en proporción a la importancia y la gravedad del fragmento de vida seleccionado; el equilibrio de la obra se encuentra entre el sujeto creador y el objeto que selecciona y eleva.

En el relato corto, la forma narrativa que señala la extrañeza y ambigüedad de la vida, esa lírica debe ocultarse por completo detrás de la fría exposición del acontecimiento; aquí la lírica es todavía pura selección. La total arbitrariedad de la suerte, su funcionamiento completamente irracional, la posibilidad de acarrear felicidad o destrucción, sólo puede equilibrarse mediante una descripción clara y puramente objetiva. El relato corto es la forma artística más pura; expresa el significado último de toda creación artística como *estado de ánimo*, como el verdadero sentido y contenido del proceso creativo aunque por eso mismo se lo considere abstracto. Ve lo absurdo en su desnudez, sin tapujos, y el poder exorcizante de su mirada, sin temor ni esperanza, confiere la consagración de la forma; la falta de sentido se hace forma como *sinsentido*; se vuelve eterno pues es afirmado, trascendido y salvado por la forma. Existe una clara distinción entre el relato corto y las formas lírico-épicas. En cuanto un acontecimiento adquiere sentido a través de la forma, lo hace también en su contenido, aunque más no sea de manera relativa, el sujeto se llama a silencio y debe luchar por hallar las palabras con las que construir un puente entre el sentido relativo y el absoluto

del acontecimiento. En el idilio esta lírica se fusiona casi por completo con los contornos de los hombres y las cosas descriptas, y les da la suavidad y ligereza propias de un retiro pacífico, de un feliz aislamiento de las tormentas que azotan el mundo exterior. Sólo cuando el idilio trasciende su forma y se vuelve epopeya, como en los grandes idilios de Goethe y Hebbel, donde la totalidad de la vida, con todos sus peligros -aunque transformados y atenuados por la distancia- entra en los acontecimientos descriptos, entonces debe escucharse la voz del autor y su mano debe trazar las saludables distancias. Así se asegurará que la tan preciada felicidad de los héroes no se reduzca a la indigna complacencia de aquellos que, cobardemente, dan la espalda a una desgracia de la que sólo pueden escapar. De la misma manera tendrá la seguridad de que los peligros de la vida y las inquietudes de su totalidad no se conviertan en un frío esquema que reduzca el triunfo de la liberación a una farsa trivial. Esta lírica se convierte en un mensaje límpido, abarcador, cuando el acontecimiento, en su objetivación épica, se vuelve el vehículo y el símbolo de un sentimiento ilimitado; cuando un héroe es un alma y el anhelo de esa alma la historia (una vez, hablando de Charles Louis Philippe, llamé a esta forma *chantefable*); cuando el objeto, el acontecimiento al que se dará forma, queda en aislamiento, pero la experiencia que absorbe el acontecimiento y lo saca a la luz, lleva consigo el sentido último de la existencia, el poder dominador del artista. Este poder es también lírico; la personalidad del artista, consciente y autónoma, proclama su propia interpretación del sentido del universo. El artista manipula los acontecimientos como si fueran instrumentos, no espera que le develen un significado secreto. Aquí no se le da

forma a la totalidad de la vida sino a la relación del artista con esa totalidad; su actitud aprobatoria o condenatoria respecto a ella. Aquí, el artista entra en la arena de la creación como el sujeto empírico en toda su grandeza, pero, de igual manera, con todas sus limitaciones.

Tampoco puede alcanzarse una totalidad de vida, por definición extensiva, a través de la aniquilación del objeto -volviéndose el sujeto el único dominador de la existencia. El hombre puede alzarse muy por encima de sus objetos y colocarlos bajo sus soberanía, pero estos seguirán siendo meros objetos aislados, cuya suma jamás igualará una totalidad real. Este sujeto, de sublime comicidad, no pierde su condición de empírico, y su actividad creadora no deja de ser una toma de posición respecto de sus objetos que, en definitiva, seguirán siendo homogéneos; y el círculo que traza alrededor del fragmento de mundo seleccionado sólo define los límites del sujeto y no de la totalidad del cosmos. El alma del humorista anhela una sustancialidad más auténtica de la que la propia vida puede ofrecer; y así destruye todas las formas y límites de la frágil totalidad de la existencia, con el objeto de alcanzar la única fuente de vida, el yo puro que domina el mundo. Pero mientras el mundo objetivo se desintegra, el sujeto también se vuelve fragmentario; sólo el yo persiste, pero su existencia es luego perdida en la insustancialidad del mundo en decadencia que él mismo ha creado. Esa subjetividad quiere darle forma a todo, y por eso, precisamente, sólo puede reflejar un segmento.

Tal es la paradoja de la subjetividad de la gran épica, su afán por "prescindir para ganar": la subjetividad creativa se vuelve lírica, pero, excepcionalmente, la subjetividad que acepta sin más, que se transforma, con humildad, en un órgano del mundo puramente receptivo, puede

participar de la gracia de que el todo le sea revelado. Así el salto que establece Dante entre la *Vita nuova* y *La Divina Commedia*, el de Goethe entre *Werther* y *Wilhelm Meister*, el de Cervantes cuando, al llamarse a silencio dejó escuchar el humor universal de *Don Quijote*. Por el contrario, las grandiosas voces de Sterne y Jean Paul no ofrecen más que reflexiones de un mundo fragmentario, meramente subjetivo, y como tal, limitado, estrecho y arbitrario. Esto no pretende ser un juicio de valor sino una definición de género *a priori*: la totalidad de la vida resiste cualquier intento de hallar un centro trascendental en su seno y se rehúsa a que cualquiera de sus células constitutivas se adjudique el derecho de dominarla. Sólo cuando un sujeto es apartado de la vida y de lo empírico que se le asocia necesariamente y es colocado en trono de la pura esencia; sólo cuando se ha transformado en mero portador de la síntesis trascendental, puede contener las condiciones para una totalidad en su propia estructura y transformar sus propias limitaciones en las fronteras del mundo. Pero ese sujeto no puede escribir una épica: la épica *es* vida, inmanencia, lo empírico. El *Paraíso* de Dante está más cerca de la esencia de la vida que la riqueza exuberante de Shakespeare.

El poder sintético de la esfera de la esencia se intensifica en la totalidad construida del problema dramático: lo que el problema entienda como necesario, ya sea acontecimiento o alma, adquiere existencia a través de su relación con el centro; la inmanencia dialéctica de esta unidad acuerda a cada fenómeno individual la esencia apropiada, dependiendo de su distancia del centro y su relativa importancia respecto del problema. El problema aquí es imposible de expresar pues constituye la idea concreta del todo, pues

únicamente la polifonía de todas las voces puede llevar la riqueza de contenido allí oculto. En cuanto a la vida, el problema es una abstracción; la relación de un personaje con un problema nunca puede absorber la totalidad de la vida del personaje, y cada acontecimiento en su vida sólo puede relacionarse de manera alegórica con el problema. Es cierto que en *Afinidades electivas*, que Hebbel bien señala como "obra dramática", la habilidad artística de Goethe logra medir y ordenar todo en relación con el problema central; pero aun estas almas, conducidas desde el inicio hacia los estrechos cauces del problema, tampoco pueden alcanzar una existencia real. Esta acción, reducida de manera que encaje en el problema, no logra una totalidad completa; el autor, para llenar siquiera el frágil caparazón de este pequeño mundo, debe introducir elementos externos, y aunque la totalidad de su obra sea tan lograda como lo son algunos pasajes, de gran habilidad organizativa, el resultado no sería la totalidad. De la misma manera, la concentración "dramática" de *Cantar de los nibelungos* constituye un bello error *pro domo* de Hebbel, el desesperado esfuerzo de un gran escritor por rescatar la unidad épica de un texto épico auténtico que se está desintegrando en un mundo cambiado. La figura sobrehumana de Brunhilda se reduce aquí a una fusión entre mujer y valquiria, que humilla a su débil pretendiente, Gunther, volviéndolo cuestionable y flojo; y unos pocos motivos legendarios sobreviven la transformación de Siegfrido, el matador de dragones, en una figura caballeresca. El problema de la lealtad y la venganza, es decir, Hagen y Kriemhild, son la salvación de la obra. Pero se trata de un intento desesperado, puramente artístico de crear, mediante la composición, la estructura y la organización, una

unidad que ya no es orgánicamente dada: un intento desesperado y un fracaso heroico. Pues la unidad puede sin duda alcanzarse, pero la totalidad real no. En la historia de la *Ilíada*, que no posee ni principio ni fin, un universo completo se transforma en vida que todo lo abarca. La unidad tan lúcidamente compuesta de *Cantar de los nibelungos* oculta la vida y la decadencia, castillos y ruinas, tras una fachada hábilmente construida.

CAPÍTULO III

LA EPOPEYA Y LA NOVELA

La poesía y la prosa como formas de expresión - Totalidad determinada y totalidad como objetivo - El mundo de las estructuras objetivas - Tipo de héroe.

La epopeya y la novela, estas dos grandes formas de la gran literatura épica, se diferencian no en las intenciones fundamentales de los autores sino en las realidades histórico-filosóficas a las que los mismos se vieron enfrentados. La novela es la epopeya de una época en que la totalidad extensiva de la vida ya no está directamente determinada, en que la inmanencia del sentido a la vida se ha vuelto un problema, pero que aún busca la totalidad. Sería una superficialidad -un asunto de mera técnica artística- intentar hallar en el verso o la prosa el criterio único de definición de género. El verso no es el elemento constitutivo último de la épica o de la tragedia, aunque sí constituye uno

fundamental por el cual la verdadera naturaleza de estas formas es más auténticamente revelada. El verso trágico es duro, contundente: aísla, crea distancia. Abriga a los héroes en las profundidades de su soledad, que surge de la forma misma; no da lugar a ningún tipo de relación entre ellos que no sea de lucha y aniquilación. Su lírica puede contener tonos de desesperación o emoción frente al camino a recorrer y su final; puede dejar entrever el abismo sobre el que se suspende la esencia. Pero nunca emergerá un entendimiento puramente humano entre los héroes trágicos como en ocasiones sucede en la prosa; la desesperación nunca se transformará en elegía, ni la emoción en anhelo de recuperación de las alturas perdidas. El alma nunca busca sumergirse en sus propias profundidades con vanidad psicologista, ni contemplarse en el espejo de su propia profundidad.

Los versos dramáticos, como le ha escrito Schiller a Goethe, revelan cualquier trivialidad que pueda existir en la invención artística; poseen una contundencia específica, una gravedad propia, en vista a lo cual nada que sea meramente vivo -es decir, nada que sea dramáticamente trivial- puede sobrevivir. Si existe algo de trivial en la mentalidad creadora del artista, el contraste entre el peso del lenguaje y el del contenido lo revelará.

El verso épico también crea distancia, pero en la esfera de la épica (la de la vida misma) la distancia significa felicidad, ligereza: debilita las ataduras de los hombres y los objetos a la tierra, aliviana la pesadez, la apatía, características de la existencia y apenas disimuladas por aislados momentos de felicidad. Las distancias creadas por el verso épico transforman esos momentos en un verdadero nivel de existencia. Así, el efecto del verso es aquí el opuesto puesto que sus consecuencias inmediatas

-abolir la trivialidad, acercarse a la esencia- son las mismas. La pesadez es trivial en la esfera de la vida, al igual que la liviandad es trivial en la tragedia. Una garantía objetiva de que la eliminación de todo lo vivo no implica una abstracción vacía de la vida sino un volverse esencia, sólo puede darse en la consistencia que adquieran esas formas. Sólo si se hallan decididamente mejor logradas, más completas, más llenas de sustancia de lo que jamás hubiéramos imaginado, entonces se puede decir que se ha alcanzado una estilización trágica. Todo lo pálido o sin consistencia (lo que desde luego nada tiene que ver con el concepto banal de falto de vitalidad) da cuenta de la ausencia de una intención trágica normativa y revela la trivialidad de la obra, pese a la sutileza psicológica y/o la delicadeza lírica de las partes.

En la vida, sin embargo, pesadez implica ausencia de sentido presente, una maraña de conexiones casuales sin sentido, una existencia atrofiada, estéril, demasiado terrenal, demasiado lejos de lo celestial; una situación trabajosa, una incapacidad de liberarse de la brutal materialidad, de todo lo que, dadas las fuerzas inmanentes de la existencia, representa un desafío que debe ser constantemente superado -es, en términos de juicio de valor propiamente dichos, trivialidad. Una armonía preestablecida supone que el verso épico debe cantar a la totalidad sagrada de la vida; el proceso pre-poético de abarcar toda la vida en una mitología había liberado a la existencia de toda pesadez trivial; en Homero comienzan a abrirse los capullos de primavera, ya prontos a florecer. El verso mismo, sin embargo, sólo puede estimular tímidamente que el capullo se abra; sólo puede servir de adorno de libertad a algo que ya ha sido previamente liberado de toda atadura. Si la acción del

autor consiste en develar todo significado oculto, si sus héroes deben primero escapar de sus prisiones y luego de una lucha desesperada, de una búsqueda fatigosa, alcanzar el hogar de sus sueños -su liberación de la pesadez terrenal- entonces el poder del verso, aunque extienda una alfombra de flores sobre el abismo, no logra construir un camino transitable para atravesarla. La delicadeza de la gran literatura épica es sólo la utopía concretamente inmanente de la hora histórica, y la toma de distancia configuradora que el verso confiere a todo su contenido debe, entonces, privar a la épica de su totalidad, de su falta de ataduras, y transformarla en un idilio o en una pieza lírica alegre. Esta delicadeza será un valor positivo y una fuerza creadora de realidad recién cuando las ataduras hayan sido verdaderamente rotas. El olvido de los hombres de su esclavitud o su feliz retiro a unas islas imposibles de hallar en el mapa de este mundo de ataduras triviales nunca conduce a la gran literatura épica.

En tiempos en que esa ligereza ya no es concedida, el verso es desterrado de la épica, o bien se transforma, inesperada e inintencionadamente, en verso lírico. Sólo la prosa puede entonces incluir el sufrimiento y el éxito, la lucha y la corona, con igual poder; sólo su flexibilidad y su rigidez no rítmica pueden, con igual poder, abrazar las ataduras y la libertad, la pesadez dada y la ligereza adquirida de un mundo ahora resplandeciente de sentido. No por casualidad la desintegración de una realidad transformada en canto llevó, en la prosa de Cervantes, a la delicadeza apesadumbrada de la gran épica, mientras que el danzar alegre de los versos de Ariosto permanecieron como mera obra lírica. No por casualidad Goethe, el poeta épico, transformó sus idilios en poesía pero eligió la prosa para *Meister*. En el mundo de las distancias,

todo verso épico se transforma en poesía lírica (aunque escritos en verso, *Don Juan* y *Onegin* pertenecen al conjunto de las grandes novelas humorísticas) pues en el verso, todo lo oculto se vuelve manifiesto, y en su vuelo ligero, desnuda, burla, ignora la distancia que pacíficamente recorre la prosa en su camino por alcanzar el sentido, o meramente la considera un sueño dejado en el olvido.

La poesía de Dante no es lírica, pero lo es más que la de Homero; intensifica y concentra el tono de balada para que sea epopeya. La inmanencia del sentido a la vida está presente en el mundo de Dante, pero únicamente en el más allá: es la perfecta inmanencia de lo trascendente. La distancia en el mundo ordinario se extiende al punto en que ya no puede superarse, pero más allá de ese mundo todo caminante perdido encuentra el hogar que lo esperaba desde la eternidad; toda voz solitaria y silenciosa en la tierra es recuperada allí por un coro que la lleva hacia la armonía para luego, a través de ésta, volverse armonía ella misma. El mundo de las distancias yace desperdigado y caótico bajo el radiante cielo del sentido vuelto sensible y aparece al desnudo en todo momento. Todo habitante de ese hogar en el más allá proviene de este mundo y todos permanecen sujetos al mismo por las indisolubles fuerzas del destino; pero no pueden reconocerlo, ver su fragilidad y su pesadez sino cuando atraviesan hasta el final el sendero que entonces adquiere sentido. Cada figura canta a su destino solitario, el acontecimiento aislado en cuyo seno se manifestó el destino que le ha tocado en suerte: una balada. Y mientras que la totalidad de la estructura de mundo trascendente es la fuente de sentido predeterminada, el *a priori* que todo comprende de cada destino individual, así la mayor

comprensión de este edificio, de su estructura y belleza –la gran aventura de Dante el viajero- envuelve todo en la unidad de sentido ahora revelado. La genialidad de Dante transforma lo individual en componente de la totalidad, y así las baladas se convierten en cantos epopéyicos. El sentido de este mundo se vuelve aprenhensible e inmanente solo en el más allá. La totalidad en este mundo es frágil o no es más que una espera: los pasajes en verso de Wolfram von Eschenbach o Gottfried von Strassburg sólo son ornamentos de sus novelas, y la calidad de balada de *Cantar de los nibelungos* puede disimularse por medios compositivos pero no completada de manera que abarque la totalidad del mundo.

La epopeya le da forma a una totalidad de la existencia ya de por sí completa; la novela, en el proceso de configuración, busca descubrir y construir la totalidad de la vida oculta. La estructura dada del objeto (es decir, la búsqueda, que es sólo una manera de expresar el reconocimiento del sujeto de que ni la vida objetiva ni su relación con el sujeto es espontáneamente armoniosa en sí misma) indica el temple al momento de dar forma. Todas las fisuras y grietas inherentes en la situación histórica deben ser introducidas en el proceso de configuración y no pueden ni deben ser ocultadas a través de medios compositivos. De esta manera se objetiva en calidad de psicología de los héroes de la novela, la intención fundamental del género: los personajes de la novela son buscadores. El simple hecho de buscar implica que ni los objetivos ni el camino que conduce a los mismos pueden ser directamente determinados; o bien que, de estar determinados de manera psicológicamente directa y sólida, esto no constituye una evidencia de la existencia de relaciones o de necesidades éticas sino simplemente

de un hecho psicológico al que no necesariamente deben corresponder elementos del mundo de los objetos o de las normas. Con otras palabras, puede ser crimen o locura; los límites que separan el crimen del heroísmo y la locura de la racionalidad que gobierna la vida son límites poco resueltos, puramente psicológicos, aun cuando la aberración se manifiesta con tremenda claridad y no presta lugar a la confusión.

En este sentido, la epopeya y la tragedia no conocen crimen ni locura. Lo que comúnmente se designa como crimen, para ellas no existe en absoluto, o bien no es más que el punto, simbólicamente fijado y sensiblemente perceptible desde lejos, en el cual se vuelve visible la relación del alma con el destino, el conductor de su nostalgia metafísica. El mundo de la epopeya puede ser uno puramente infantil, donde la transgresión de las normas estables y tradicionales conllevan una venganza que, a su vez, debe ser vengada *ad infinitum*; o bien pura teodicea en la que el crimen y el castigo poseen el mismo peso en la balanza de la justicia universal. En la tragedia, el crimen o no posee estatuto alguno o bien constituye un símbolo, un mero elemento de la acción, exigido y determinado por leyes técnicas; o bien la caída de las formas esenciales, la entrada por la cual el alma llega a sí misma. La epopeya nada conoce sobre la locura, salvo en tanto lenguaje incomprensible de un supramundo que no posee otro medio de expresión. En la tragedia no problemática, la locura puede ser la expresión simbólica de un fin, equivalente a la muerte física o la muerte en vida de un alma consumida por el fuego esencial del yo. Pues el crimen y la locura son objetivaciones de la nostalgia trascendental -la nostalgia de una acción en el orden de las relaciones sociales, la nostalgia de un alma en el orden

ideal de un sistema de valores supra-personal. Toda forma es la resolución de una discordancia fundamental de la existencia; toda forma restituye al contrasentido su lugar indicado, en tanto vehículo y condición necesaria del significado. Cuando el nivel más alto del contrasentido, la inutilidad de las aspiraciones humanas auténticas y profundas, o la posibilidad del vacío último del hombre debe ser absorbida en una forma literaria como un hecho conductor básico; y lo que es en sí mismo absurdo debe ser explicado, analizado y, eventualmente, reconocido, irreductiblemente, como existente, entonces, aunque ciertos cauces en esa forman conduzcan a un mar de realización, la ausencia de cualquier objetivo manifiesto, la determinante ausencia de dirección en la vida, debe ser el elemento constitutivo *a priori* básico, el elemento estructural fundamental de los personajes y acontecimientos.

Cuando los objetivos no se hallan directamente determinados, las estructuras que el alma, en el proceso de convertirse en hombre, encuentra como campo y sustrato de su actividad entre los hombres, pierden sus raíces básicas en necesidades ideales supra-personales; simplemente existen, pueden ser poderosas o débiles, pero de ninguna manera pueden llevar a cabo la consagración del absoluto ni llevar consigo la rebosante interioridad del alma. Forman el mundo de la convención; un mundo dentro de cuyos inmensos poderes se hallan todas las cosas, excepto los recovecos más profundos del alma; un mundo presente en todo lugar, en una multiplicidad de formas demasiado complejas para ser comprendidas. Sus estrictas leyes, tanto en el devenir como en el ser, son necesariamente evidentes para el sujeto cognoscente, pero a pesar de su regularidad, es un

mundo que no se ofrece como sentido para el sujeto que busca fines ni como sustancia, en inmediatez sensible, para el sujeto activo. Se trata de una segunda naturaleza y, como la primera, es determinable únicamente en tanto encarnación de necesidades reconocidas pero extrañas al sentido y, por lo tanto, resulta incomprensible e inaprehensible en su verdadera sustancia. La sustancia sola posee existencia para la poesía y sólo las sustancias perfectamente homogéneas pueden formar parte de la unión de relaciones composicionales recíprocas.

La poesía lírica puede no dar cuenta de la fenomenalización de la primera naturaleza y crear una mitología proteica de subjetividad sustancial a partir de la fuerza constitutiva de su ignorancia. En la poesía lírica, sólo el gran momento existe, el momento en que la unidad significativa de la naturaleza y el alma, o su divorcio significativo, la necesaria y aceptada soledad del alma se vuelve eterna. En el momento lírico, la interioridad más pura del alma, apartada por la fuerza de la duración, enaltecida sobre la multiplicidad de las cosas confusamente determinada, se objetiva en sustancia; aunque extraña, la naturaleza desconocida es conducida desde adentro a aglomerarse en un símbolo iluminado en su totalidad. Esta relación entre alma y naturaleza solo se da en momentos líricos. De otra manera, la naturaleza, por su falta de sentido, se transforma en una serie de pintorescos símbolos literarios; parece estar fija en su movilidad encantada, y sólo puede ser reducida a una calma intencionalmente animada por la magia de la palabra de la lírica. Tales momentos son constitutivos y determinantes de la forma para la poesía lírica; sólo aquí los destellos repentinos, directos de la sustancia adquieren legibilidad; sólo en la poesía lírica el sujeto es el vehículo

de tales experiencias, el único portador de sentido, la única realidad verdadera. El drama se ubica en una esfera por fuera de esa realidad, y en las formas épicas la experiencia subjetiva permanece en el interior del sujeto, se vuelve estado de ánimo. Y la naturaleza, carente de autonomía sin sentido y de simbolismo lleno de él, se vuelve entorno, parte del decorado, voz de acompañamiento; ha perdido su independencia y es sólo una proyección sensiblemente perceptible de la esencia, de la interioridad.

La segunda naturaleza, la de las estructuras creadas por el hombre, no posee sustancialidad lírica; sus formas son demasiado rígidas para adaptarse al momento de creación de símbolos; su contenido -determinado por sus propias leyes-, demasiado definido como para librarse de los elementos que, en la esfera de la poesía lírica, de seguro se volverían ensayísticos. Más aún, estos elementos se hallan tan a merced de las leyes, se hallan tan desprovistos de toda valencia sensible de existencia independiente que, sin ellas, sólo se desintegrarían hasta la nada. Esta segunda naturaleza no es muda, sensible y carente de sentido como la primera: es un complejo de sentidos -significados- que se ha vuelto rígido y extraño, y que ya no reaviva la interioridad; es un cementerio de interioridades en descomposición hace ya tiempo. Esta segunda naturaleza sólo puede cobrar vida -si esto fuera posible- a través del acto metafísico que consiste en reavivar las almas que, en una existencia remota o ideal, la crearon o la preservaron; nunca puede ser reavivada por otra interioridad. Es demasiado similar a las aspiraciones del alma para ser tratada por ésta como mero material de estados de ánimo; y al mismo tiempo demasiado diferente de esas aspiraciones como para convertirse, alguna vez, en su expresión justa y acabada.

La separación de la naturaleza (de la primera naturaleza), la actitud sentimental moderna para con la naturaleza, es sólo una proyección de la relación entre el hombre y el entorno que él mismo ha creado pero que vive más como una prisión que como un hogar.

Cuando las estructuras creadas por el hombre para el hombre son realmente adecuadas, constituyen su hogar primero y necesario; el hombre así no experimenta la nostalgia que postula y por la que atraviesa la naturaleza como objeto de su propia búsqueda y descubrimiento. La primera naturaleza, como serie de leyes para la pura cognición, como consuelo al sentimiento puro, no es otra que la objetivación histórico-filosófica de la extrañeza del hombre respecto de sus propias construcciones. Cuando el contento del alma por estas construcciones ya no puede convertirse en alma directamente, cuando las construcciones ya no aparecen como aglomerado y concentración de interioridades que, en cualquier momento, puedan ser transformadas nuevamente en un alma, entonces deben, con el objeto de subsistir, adquirir un poder que domine al hombre ciegamente, sin excepción ni elección. Así los hombres llaman ley al reconocimiento del poder que los esclaviza; definen como ley a su desesperación frente a su omnipotencia y universalidad: lo conceptualizan en una lógica sublime, exultante, una necesidad eterna, inmutable, fuera del alcance del hombre.

La naturaleza de las leyes y la naturaleza de los estados de ánimo surgen del mismo lugar en el alma: presuponen la imposibilidad de alcanzar una sustancia significativa, de hallar un objeto constitutivo adecuado al sujeto constitutivo. En su experiencia de la naturaleza, el sujeto, de por sí real, deshace el mundo exterior de

estados de ánimo, y se vuelve él mismo estado de ánimo en virtud de la inexorable identidad de esencia entre el sujeto que contempla y su objeto. El deseo por conocer un mundo libre de toda carencia y voluntad transforma al sujeto en un asubjetivo, encarnación constructiva y creadora de funciones cognitivas, puesto que el sujeto es constitutivo únicamente cuando actúa desde su interior -es decir, sólo el sujeto ético es constitutivo. Sólo evitará caer preso de las leyes y los estados de ánimo si su campo de acción, el objeto normativo de sus actos, está conformado con los elementos de la ética pura; cuando derecho y costumbre se reconocen en la moral; si ya no es necesario introducir en las estructuras creadas por el hombre para llegar a la acción nada propio del alma más que lo que pueda liberarse de esas estructuras a través de la acción. Bajo tales condiciones, el alma ya no debe reconocer ley alguna, pues el alma misma será la ley del hombre y éste contemplará el mismo rostro de la misma alma en todas las sustancias frente a las cuales deba someterse a prueba. Bajo tales condiciones, parecería una insignificancia inútil intentar superar la extrañeza del mundo no humano a través del poder creador de estados de ánimo del sujeto: el mundo del hombre que interesa es aquel en que el alma, en tanto hombre, dios o demonio, se halla en su hogar: así el alma encuentra todo lo que necesita, no debe crear o dar vida a ella misma, puesto que su existencia está ya colmada con el descubrimiento, la recopilación y la configuración de todo lo que se entienda emparentado con ella.

El individuo épico, el héroe de la novela, es producto de la extrañeza con el mundo exterior. Cuando el mundo es internamente homogéneo, los hombres no difieren cualitativamente unos de otros; existen, por

supuesto, héroes y villanos, piadosos y canallas, pero ni el más grandioso de los héroes se halla muy por encima de sus semejantes, y también el necio escucha las palabras del sabio. La autonomía de la vida interior es posible y necesaria sólo cuando las distinciones entre los hombres han creado un abismo insalvable; cuando los dioses se han vuelto silenciosos y ni los sacrificios ni el exultante talento del habla pueden resolver el enigma; cuando el mundo de los hechos se separa del hombre y como resultado de esa independencia se vuelve vacío e incapaz de absorber el verdadero significado de los hechos en sí mismos, incapaz de convertirse en símbolo a través de los hechos y de fundir a éstos a su vez en símbolos; cuando la interioridad y la aventura se divorcian para siempre.

En sentido estricto, el héroe de la epopeya no es nunca un individuo. Tradicionalmente se ha entendido como característica esencial de la épica que el objeto no se relacione con el destino de una persona en particular sino con el de una comunidad. Y con razón, pues lo completo, lo cerrado del sistema de valores que determina el cosmos épico crean un todo demasiado orgánico para que alguna de sus partes se vuelva tan cerrada y dependiente de sí como para descubrirse como una interioridad, es decir, devenir personalidad. La omnipotencia de la ética, que postula a todas las almas como autónomas y únicas, es todavía desconocida en ese mundo. Cuando la vida como tal halla un significado inmanente en su seno, las categorías de lo orgánico lo determinan todo: una estructura y fisonomía individual es simplemente el producto del equilibrio entre la parte y el todo, ambos recíprocamente determinantes; nunca el producto de una autocontemplación polémica de la

personalidad perdida y solitaria. La importancia de un acontecimiento en un mundo así cerrado siempre es cuantitativa; la serie de aventuras en la que se manifiesta este acontecimiento será significativa según el grado en que también lo sea para un complejo de vida orgánico: una nación o un linaje.

Los héroes de las epopeyas deben ser reyes por razones diferentes a las de los héroes trágicos (aunque estas razones también sean formales). En la tragedia, el héroe debe ser rey por la simple necesidad de barrer con las mezquinas causalidades de la vida del sendero ontológico del destino -puesto que la figura social dominante es la única cuyos conflictos, conservando la apariencia sensible de una existencia simbólica, surgen exclusivamente del problema trágico; pues únicamente tal figura puede estar embebida, aun hasta en su forma externa, de la atmósfera de aislamiento exigida. Lo que en la tragedia no es más que un símbolo constituye una realidad en la epopeya: la fuerza del lazo entre un destino individual y una totalidad. El destino del mundo, que en la tragedia no es sino la cantidad de ceros que se le deben agregar a uno para convertirlo en un millón, es lo que de veras le brinda el contenido a los acontecimientos de la epopeya; el héroe épico, en tanto dueño de su destino, no se halla en soledad, puesto que este destino lo conecta de manera indisoluble con la comunidad cuyo destino se cristaliza en el suyo propio. En cuanto a la comunidad, se trata de una totalidad orgánica -y como tal intrínsecamente significativa- concreta; por eso el conjunto de aventuras en una epopeya está siempre articulado, nunca es estrictamente cerrado. Este conjunto es un organismo de una riqueza interior infinita, y en este aspecto, es análogo o similar al conjunto de otras aventuras.

La manera en que las epopeyas homéricas

comienzan en la mitad y no concluyen en el final constituye una reflexión sobre la total indiferencia de mentalidad propiamente épica respecto de cualquier forma de construcción arquitectónica; y la inclusión de temas ajenos -como aquel de Dietrich von Born en *Cantar de los nibelungos*- nunca puede perturbar este equilibrio, pues todo en la epopeya posee vida propia y su perfección deriva de su propia importancia interna. Lo ajeno puede tender su mano hacia el centro; el mero contacto entre elementos concretos crea relaciones concretas, y lo extraño, por su distancia de perspectiva y por su latente riqueza, no pone en peligro la unidad del todo ni la evidencia de su existencia orgánica.

Dante es el único gran ejemplo en el que se ve claramente a lo arquitectónico dominando lo orgánico; y por lo tanto, su obra representa una transición histórico-filosófica de la epopeya pura a la novela. En Dante aún se verifican la inmanente ausencia de distancia y la perfección de la verdadera épica. Pero sus figuras ya son individuos que, a conciencia y de manera activa, se ubican en oposición a una realidad que se les comienza a aparecer cerrada; individuos que, a partir de esta oposición, se vuelven personalidades reales. El principio constitutivo de la totalidad en Dante es uno sistemático, que rompe con la independencia épica de las unidades parciales orgánicas, transformándolas en unidades autónomas y jerárquicamente ordenadas. Esta individualidad, es cierto, se halla más en los personajes secundarios que en el héroe. La tendencia de cada unidad parcial por mantener su vida lírica autónoma (categoría desconocida e imposible de advertir en la antigua épica) se expande hacia la periferia mientras que la distancia de la meta se agranda. La combinación de los supuestos de la épica y la novela y su

síntesis en una epopeya se basa en la estructura binaria del mundo de Dante: la coincidencia entre vida y significado en una trascendencia presente, real, experimentable, supera y anula el rompimiento de la vida con el sentido. A la naturaleza orgánica y libre de postulados de las antiguas épicas, Dante le opone una jerarquía de presupuestos cumplidos. Dante, y sólo el, podía no dotar a su héroe de una superioridad social visible o de un destino heroico que determinara el destino de la comunidad, pues la experiencia vivida de su héroe constituía la unidad simbólica del destino de la humanidad en general.

CAPÍTULO IV

LA FORMA INTERNA DE LA NOVELA

El caracter fundamentalmente abstracto de la novela y los peligros que conlleva - Su naturaleza procesual - La ironía como principio formal - La estructura contingente del mundo de la novela y la forma biográfica - La representabilidad del mundo novelístico; medios de representación.

La totalidad del mundo de Dante es la de un sistema conceptual visible. Es por esta "coseidad" sensible, esta sustancialidad tanto de los conceptos mismos como de su orden jerárquico dentro del sistema, que la perfección y la totalidad pueden volverse categorías estructurales constitutivas más que regulativas. Por esto mismo, el viaje a través del todo,

aunque rico en incertidumbres, es uno bien orientado y libre de peligros. Por eso fue posible crear una épica en momentos en que la situación histórico-filosófica ya comenzaba a exigir la aparición de la novela. En una novela la totalidad puede ser sistematizada únicamente en términos abstractos; por eso, cualquier sistema establecido en la novela -un sistema como única forma posible de totalidad acabada, luego de la desaparición definitiva de lo orgánico- debía ser uno de términos abstractos y, como tal, no directamente adecuado para la elaboración estética. Cierto es que tal sistema abstracto constituye el fundamento último de toda la estructura, pero en la realidad creada en la novela lo único que se vuelve visible es la distancia que separa el sistema de la realidad concreta; un sistema que pone el acento en la convencionalidad del mundo objetivo y en la interioridad del subjetivo. Así, en sentido hegeliano, los elementos de la novela son enteramente abstractos. Abstracta es la aspiración de los personajes a una perfección utópica, aspiración que se entiende como la única verdaderamente existente; abstracta es la existencia de estructuras sociales basadas exclusivamente en los hechos; abstracta es, por último, la intención detrás del proceso configurador que, en vez de vencer la distancia entre estos dos grupos abstractos de elementos, la deja subsistir y la vuelve experiencia sensible de los personajes de la novela; la utiliza como medio de conexión de ambos grupos y así la convierte en instrumento de composición.

Ya hemos dado cuenta de los peligros que puede acarrear la naturaleza fundamentalmente abstracta de la novela: el riesgo de la trascendencia hacia la lírica o el drama, el riesgo de estrechar la realidad de tal manera que la obra se convierta en idilio, el de caer en las

profundidades del mero entretenimiento literario. Sólo pueden superarse estos peligros postulando a la frágil e incompleta naturaleza del mundo como la realidad última; reconociendo conscientemente todo lo que señala más allá de los límites del universo.

Toda forma artística se define por su disonancia metafísica con la vida que acepta y organiza como fundamento de una totalidad perfecta en sí misma. El estado de ánimo del mundo resultante y la atmósfera de las personas y los acontecimientos están determinados por los peligros que encarna esta disonancia no resuelta y que, asimismo, amenazan la forma. La particular disonancia de la novela, la negativa de la inmanencia del ser a materializarse en la vida empírica, crea un problema de forma cuya naturaleza formal es mucho menos evidente que en otras formas de arte y que, al aparentar ser un problema de contenido, debe ser enfrentado por argumentos tanto éticos como estéticos, mucho más que los problemas claramente formales.

La novela es la expresión artística de la madurez viril, en contraste con el infantilismo normativo de la epopeya (el drama se sitúa más allá de la existencia y, en consecuencia, se halla por fuera de las edades del hombre aun cuando éstas sean concebidas como categorías *a priori* o estadios normativos). La novela, entonces, es la forma artística de la madurez viril; esto significa que la totalidad del mundo de la novela, entendido objetivamente, es una imperfección; y vivido subjetivamente, una resignación. El peligro que condiciona la novela tiene dos caras: o la fragilidad del mundo se manifiesta de forma tan cruda que anula la inmanencia de sentido que exige la forma, o bien el anhelo por resolver, afirmar y absorber la disonancia en la obra es tan grande que lleva a cerrar el círculo del mundo novelístico

antes de tiempo, provocando la desintegración de la forma en partes dispares y heterogéneas. La fragilidad del mundo puede ser ocultada de manera superficial pero no abolida; en consecuencia, esa fragilidad aparecerá en la novela como materia prima no elaborada, cuya débil cohesión habrá sido destruida. En cualquier caso la estructura permanecerá abstracta; la base abstracta de la novela adquiere la forma como resultado de una mirada interna de la propia abstracción; la inmanencia de sentido exigida por la forma es alcanzada, precisamente, cuando el autor transita todo el sendero hacia el descubrimiento de su ausencia.

El arte le dice a la vida: "¡A pesar de todo!". La creación de formas es la confirmación más contundente de la existencia de una disonancia. Pero en el resto de los géneros -también en la epopeya por razones que ahora comprendemos- la aceptación de una disonancia es anterior al acto de dar forma, mientras que en la novela esta aceptación es la forma misma. Por esta razón la relación entre ética y estética en el proceso creativo de la novela es diferente de la de otros géneros literarios. En estos, la ética es una condición previa puramente formal que permite, por su profundidad, alcanzar la esencia determinada por la forma, y por su grandiosidad, el desarrollo de una totalidad que es igualmente determinada por la forma y que, por su naturaleza abarcadora, entabla un equilibrio entre los elementos constitutivos -un equilibrio por el cual la "justicia" es simplemente un término en el lenguaje de la ética pura.

En la novela, por el contrario, la ética -la intención ética- se hace visible en la creación de cada detalle y así, en su contenido más concreto, constituye un elemento estructural efectivo de la obra misma. De manera que la novela, a diferencia de otros géneros cuya existencia

reside en las formas finales, aparece como un devenir. Por eso, desde el punto de vista artístico, es el género más amenazado y ha sido definido como una forma artística incompleta por aquellos que no pueden diferenciar entre problemática del objeto y ser problemático. Y con razón, pues la novela, a diferencia de otros géneros, posee un gemelo caricaturesco de quien resulta casi indistinguible en todas las características formales inesenciales: la novela de entretenimiento. Ésta posee todas las características externas de la novela pero, en esencia, no se vincula con nada ni tiende a algo en especial: carece completamente de sentido. Otros géneros, en los que el ser se supone alcanzado, no pueden tener tal gemelo caricaturesco pues el elemento extra-artístico de su creación no puede ser ocultado. En la novela, por el contrario, debido a la naturaleza reguladora, aunque disimulada, de las ideas formadoras, debido a la aparente semejanza de una motricidad vacía con un proceso cuyo contenido fundamental no puede ser racionalizado, la semejanza superficial puede llevar a confundir la caricatura con el elemento real. Pero una mirada atenta revelará, en todo caso concreto, a la caricatura como tal.

Otros argumentos negaban la naturaleza artística de la novela afirmando que sólo gozaba de una apariencia de verdad, no sólo porque la imperfección normativa, la naturaleza problemática de la novela es una forma real en el sentido histórico-filosófico y prueba su legitimidad alcanzando su sustrato, la verdadera condición del espíritu contemporáneo, sino también porque su naturaleza como proceso excluye la perfección en lo que al contenido respecta. En tanto forma, la novela establece un equilibrio débil aunque estable entre el devenir y el ser; la idea de devenir se vuelve un estado. Así, la novela,

al transformarse en ser normativo del devenir, se supera a sí misma. "El viaje ha concluido, comienza el camino".

El arte "incompleto" de la novela establece leyes aun más estrictas e inviolables que las formas artísticas "cerradas". Estas leyes son más vinculantes, cuanto más indefinibles e informulables sean en su esencia: son las leyes del tacto. El tacto y el gusto, categorías subordinadas que corresponden en su totalidad a la esfera de la vida y que resultan irrelevantes en un mundo ético esencial, aquí adquieren importancia constitutiva: sólo a través de ellos la subjetividad es capaz, al comienzo y al final de la novela, de conservar el equilibrio, de posicionarse como objetividad épicamente normativa y así vencer la abstracción, el peligro inherente de la forma novelística. Este peligro puede formularse de otra manera: cuando la ética debe sostener la estructura de una forma como contenido y no como un mero *a priori* formal, y mientras no se dé, como en los años de la épica, una coincidencia o al menos una marcada convergencia entre la ética como un factor interno de la existencia y su sustrato activo en las estructuras sociales, se corre el riesgo de no dar forma a una totalidad existente sino sólo a un aspecto subjetivo de la misma, ocultando o hasta destruyendo la intención creativa de afirmación y objetividad que la gran épica exige. Este riesgo no puede ser ignorado sino que debe ser superado desde adentro. En tanto, la subjetividad no será eliminada si no se expresa de manera explícita o si se la transforma en voluntad de objetividad; ese silencio, esa voluntad son aun más subjetivos que la manifestación clara de una subjetividad consciente y, por consiguiente, en sentido hegeliano, aun más abstractos.

Los esteticistas del primer Romanticismo, quienes fueran los primeros teóricos de la novela llamaron ironía al

autorreconocimiento y, junto con éste, a la autodestrucción de la subjetividad. En tanto elemento constitutivo de la forma novelística, esto significa una transformación interna del sujeto normativamente creativo en una subjetividad como interioridad, que se opone a poderes extraños y que lucha por dejar en el mundo externo la impronta de los contenidos de su espera. Y una subjetividad que ve a través de la naturaleza abstracta y por lo tanto limitada de los mundos extraños del sujeto y el objeto, comprende estos mundos al ver sus limitaciones como condiciones necesarias de su existencia y, al ver a través de ellos, deja subsistir a la dualidad del mundo. Al mismo tiempo la subjetividad creativa entrevé un mundo unificado en la mutua relatividad de elementos esencialmente extraños y le da forma. Este mundo es, sin embargo, puramente formal; la naturaleza antagónica entre mundo interior y exterior no es abolida sino reconocida como necesaria. El sujeto que así la reconoce es tan empírico -tan parte integral del mundo exterior, encerrado en su propia interioridad- como los personajes que se han convertido en objetos suyos. Tal ironía no posee esa superioridad fría y abstracta que reduce la forma objetiva a una subjetiva, y limita la totalidad a un mero segmento de si misma; éste es el caso de la sátira. En la novela, el sujeto en tanto observador y creador, es obligado por la ironía a aplicar su reconocimiento del mundo a sí mismo y a tratarse de la misma forma que a sus criaturas: como libre objeto de libre ironía. Debe transformarse en un sujeto puramente receptivo, el sujeto exigido normativamente por la gran épica.

La ironía de la novela es la autocorrección de la fragilidad del mundo: las relaciones inadecuadas se pueden convertir en un conjunto de malentendidos descabellado aunque bien ordenado, en el cual todo

es entendido como de múltiples caras, dentro del cual todo parece estar aislado y conectado al mismo tiempo, lleno y carente de valores, como fragmentos abstractos y como vida autónoma y concreta, floreciéndose y marchitándose, como agresión y como sufrimiento. De este modo se alcanza una nueva perspectiva de vida de acuerdo a una base completamente nueva: la indisoluble conexión entre la independencia relativa de las partes y su sujeción al todo. Pero las partes, a pesar de esta atadura, nunca pierden su inexorable y abstracta autonomía. Y su relación con la totalidad, aunque se asemeje lo más posible a una organicidad concreta, nunca llega a serlo definitivamente sino que conserva su condición de relación conceptual que es superada una y otra vez.

Desde el punto de vista composicional, la consecuencia de lo anterior es que, aunque los personajes y sus acciones poseen la infinitud de la auténtica literatura épica, su estructura es esencialmente diferente de ésta. La diferencia estructural en la que la naturaleza pseudo-orgánica y fundamentalmente conceptual del material de la novela encuentra expresión es la diferencia entre un ente homogéneamente orgánico y estable y otro heterogéneamente contingente y diferenciado. Debido a esta naturaleza contingente, las partes relativamente independientes adquieren un grado mayor de autonomía, se vuelven más completas que las de la épica y deben, por lo tanto, si no se ha de destruir el todo, insertarse en el mismo a través de mecanismos que trasciendan su mera presencia. A diferencia del caso de la epopeya, deben poseer una significación composicional y arquitectónica estricta, ya sea arrojando diferentes luces sobre el problema central (como sucede en las novelas, incluida *Don Quijote*) o introduciendo, a través de un preludio,

motivos ocultos que serán decisivos hacia el final (como en *Confesiones de un alma hermosa)*. La existencia de las partes relativamente independientes nunca puede justificarse por su mera presencia.

La capacidad de las partes, unidas sólo de manera composicional, de adquirir vida autónoma y diferenciada, es significativa, desde luego, en tanto síntoma, en el sentido de que vuelve claramente visible a la estructura de la totalidad de la novela. De ningún modo resulta necesario que toda novela prototípica exhiba esta consecuencia extrema en su estructura. Cualquier intento por superar la problemática de la novela insistiendo exclusivamente en este aspecto llevará al desarrollo de una composición artificial y excesivamente evidente; así sucedió con los románticos y con la primera novela de Paul Ernst. Este aspecto es sólo un síntoma de contingencia; se limita a arrojar luz sobre un estado de las cosas necesariamente presente en todo tiempo y lugar, pero que es ocultado hábilmente y a través de un tacto composicional irónico, por un atisbo de calidad orgánica que se revela, una y otra vez, como ilusorio.

La forma externa de la novela es esencialmente biográfica. La oscilación entre un sistema conceptual que nunca termina de capturar la vida y un complejo vital que nunca alcanza la perfección, pues ésta es inmanentemente utópica, sólo puede objetivarse en la organicidad de la biografía. En tiempos en que lo orgánico era la categoría dominante de la existencia, ubicar a la individualidad de un ser, con todas sus limitaciones, como punto de partida de una estilización y un proceso de formación artística, habría parecido una insensatez, un acto de violencia gratuita sobre lo orgánico. En tiempos de sistemas constitutivos, la importancia de una vida individual no puede ser más que

ejemplificatoria; representarla como el vehículo de valores más que como su sustrato, entendiendo que semejante empresa pudiera ser concebida, habría resultado un acto de ridícula arrogancia. En la forma biográfica, el ser individual posee una significatividad demasiado alta para el predominio de la vida y demasiado baja para el predominio del sistema; su aislamiento es demasiado grande para el predominio de la vida e insignificante para el predominio del sistema; su relación con el ideal que sostiene y lleva a cabo es demasiado categórica para el predominio de la vida y no lo suficientemente subordinada para el predominio del sistema. En la forma biográfica, la incansable lucha por alcanzar la unidad de la vida y la perfecta arquitectura del sistema se equilibran y se ponen en reposo, se los transforma en ser. El personaje principal de una biografía lo es por su relación con un mundo de ideales que se encuentran por encima de él; pero, al revés, ese mundo sólo alcanza expresión a través de la experiencia de ese sujeto. Así, en la biografía, el equilibrio entre ambas esferas, del que es imposible dar cuenta y alcanzar por separado, da lugar a una nueva vida autónoma que es, sin embargo, paradójicamente completa en sí misma e inmanentemente significativa: la vida del individuo problemático.

El mundo contingente y el individuo problemático son realidades que se determinan recíprocamente. Cuando el individuo no es problemático, sus objetivos le son dados de manera inmediatamente evidente, y la realización del mundo construido por esos objetivos puede conllevar trabas pero nunca una amenaza seria a su vida interior. Tal peligro se da cuando el mundo exterior ya no se corresponde con las ideas del individuo y éstas se convierten en elementos subjetivos -ideales- en su interior. Al postular ciertas ideas como

irrealizables y, en el sentido empírico, irreales –es decir, su transformación en ideales-, se destruye la inmediata naturaleza orgánica no problemática del individuo. La individualidad se transforma entonces en un objetivo en sí mismo pues encuentra en su seno todo lo que le resulta esencial y le brinda autonomía a su existencia -aun cuando lo que encuentre no sea una posesión firme o el fundamento de su vida sino un objeto de búsqueda. El entorno del individuo, sin embargo, es el sustrato y el material de las mismas formas categóricas sobre las que se basa su mundo interior, y difiere de éstas sólo en su contenido; de manera que el abismo insalvable entre la realidad empírica y el ideal deben representar la esencia del mundo exterior, pues la diferencia entre sus materiales es de tipo estructural. Esta diferencia se manifiesta de manera más evidente en la pura negatividad del ideal. En el mundo subjetivo del alma el ideal se siente tan a gusto como las otras realidades del alma. Pero al nivel del alma, el ideal, al adentrarse en el terreno de la experiencia, puede cumplir un rol directamente positivo, aun en lo que respecta al contenido; mientras que en el mundo exterior la distancia entre la realidad y el ideal se manifiesta sólo por la ausencia del ideal, en la autocrítica inmanente de la mera realidad causada por esa ausencia; en la autorrevelación del vacío de la mera realidad desprovista de un ideal inmanente.

La forma en que se presenta esta autodestrucción de la realidad, de naturaleza enteramente intelectual y dialéctica, no resulta inmediatamente evidente en sentido sensible y poético. Puede aparecer de dos formas: en primer lugar, como discordia entre el interior del individuo y el sustrato de sus acciones; la interioridad es el nivel más auténtico y cuanto más cerca se hallen sus

fuentes a las ideas de la vida -que en el alma se han vuelto ideales- más evidente será esa discordia. En segundo lugar, como la incapacidad del mundo exterior -ajeno a los ideales y enemigo de la interioridad- de alcanzar la perfección auténtica; la incapacidad tanto de hallar la forma de la totalidad para sí como todo, como de cualquier otra forma de correspondencia en la relación con sus elementos y de éstos entre sí. (En otras palabras, el mundo exterior no puede ser representado). Tanto las partes como el todo de ese mundo desafían toda forma de representación sensible. Salen a la luz cuando se las puede poner en relación con la experiencia subjetiva del sujeto extraviado en ellas o con la mirada creativa de la subjetividad del artista: cuando se vuelven objetos de estado de ánimo o reflexión.

Tal es la razón formal y la justificación literaria de la exigencia romántica de que la novela combinara todos los géneros en su seno e incluyera la poesía lírica pura y el pensamiento puro en su estructura. El mundo exterior, por su naturaleza diferenciada, exige, por la significatividad épica y la valencia sensible, la inclusión de ciertos elementos esencialmente extraños a la literatura épica o a la literatura poética en general. La inclusión de tales elementos no tiene que ver con la mera creación de una atmósfera lírica y la adhesión de una significatividad intelectual a unos acontecimientos de otra manera considerados triviales y aislados. Sólo en estos elementos puede volverse visible el fundamento último del todo, la base que amalgama la obra, el sistema de ideas reguladoras que constituyen la totalidad. Pues la estructura diferenciada del mundo exterior se debe, en definitiva, a que cualquier sistema de ideas sólo posee, frente a la realidad, un poder regulador. La incapacidad

de las ideas de penetrar en la realidad la vuelve a ésta heterogénea y diferenciada, y crea una necesidad aun más profunda de que los elementos que la componen se relacionen de manera más definida con un sistema de ideas que en el mundo de Dante. Allí, cada acontecimiento recibía, por su lugar en la arquitectura del mundo, vida y sentido, de manera tan directa e inmanente como en el mundo orgánico de Homero, vida y sentido se hallaban en toda manifestación de la existencia.

La forma interna de la novela ha sido entendida como el proceso de autoconocimiento del individuo problemático, el camino que lleva del oscuro cautiverio en una realidad diferenciada y carente de sentido hacia un efectivo autorreconocimiento; el ideal hallado iluminará, entonces, la vida del individuo como sentido inmanente. Pero el conflicto entre lo que es y lo que debería ser no es todavía superado y no podrá serlo en la esfera donde se manifiestan estos acontecimientos -en la esfera de la vida de la novela cuanto mucho una conciliación, una profunda e intensiva iluminación de un hombre por el sentido de su vida. La inmanencia de sentido que requiere la forma de la novela radica en el descubrimiento del héroe, a través de la experiencia, de que un mero destello de sentido es lo máximo que la vida puede ofrecer, y que ese destello justifica toda una existencia de compromiso y de lucha. El proceso de búsqueda se perpetúa a lo largo de toda la existencia; el contenido normativo guía la dirección y determina el alcance de la marcha del hombre hacia el autorreconocimiento. La forma interna de ese proceso y el modo más adecuado de otorgarla -la forma biográfica- dan cuenta de la gran diferencia entre la naturaleza diferenciada, ilimitada del material de la novela y la infinidad continua del material de la epopeya.

Existe un aspecto negativo en esta infinitud de la novela por lo que necesita de la imposición de ciertos límites para lograr volverse forma; la infinitud de la épica pura, por el contrario, es interna, orgánica, portadora de valor en sí misma. Al poner el énfasis en el valor, establece sus propios límites desde su interior, y la infinitud externa de su alcance la tiene sin cuidado -es simplemente una consecuencia o, cuanto mucho, un síntoma.

La novela supera este aspecto negativo de su infinitud a través de la forma biográfica. Por un lado, el alcance se halla limitado por el campo de las experiencias posibles del sujeto y su materia es organizada por la orientación de su desenvolvimiento en dirección al descubrimiento del significado de la vida a través del auto-reconocimiento. Desde otro punto de vista, la masa heterogénea de personas aisladas, de estructuras inmateriales y acontecimientos irrelevantes son articulados al relacionar los elementos separados con personaje principal y el problema simbolizado por la historia de su vida.

El comienzo y el final de la novela, determinado por el comienzo y el final del proceso que le brinda el contenido, se vuelven así puntos de referencia importantes a lo largo del camino. La novela por sí sola no está ligada al comienzo y el final naturales de la vida -el nacimiento y la muerte; sin embargo los puntos indicados por el comienzo y el final establecen el único segmento de la vida esencial, determinado por el conflicto central, a partir de los cuales se relaciona con todos los acontecimientos. Todo lo que sucedió con anterioridad y lo que sucederá luego de este segmento se toca únicamente en perspectiva y en tanto se relacione con ese conflicto; así, la novela despliega su totalidad épica tan sólo dentro de ese sesgo

de vida esencial. En tanto el comienzo y el final de ese segmento de vida no se corresponden con los de la vida humana, se entiende que la forma biográfica se ordena en torno a ideas; el desarrollo de un hombre es la madeja que ha de desovillar el mundo de la novela. Pero este desarrollo adquiere importancia ahora en tanto es un representativo de ese sistema de ideas e ideales vividos que, con regularidad, determinan el mundo interior y exterior de la novela.

La existencia de Wilhelm Meister en la literatura se extiende desde el momento en que su crisis de cara a las circunstancias de la vida se intensifica hasta que descubre la profesión adecuada a su esencia. Pero el principio subyacente de esta estructura biográfica es el mismo que en la novela de Pontoppidan, que comienza con la primera experiencia significativa de la niñez del héroe y finaliza con su muerte. En cualquiera de los casos la estilización difiere de manera rotunda con la de la epopeya. Aquí el personaje principal y sus aventuras significativas constituyen una masa de por sí organizada; de manera que el comienzo y el final poseen un significado completamente distinto, menos relevante: son momentos de gran intensidad, iguales a otros momentos clave de la obra, pero nunca significan otra cosa que el comienzo o la resolución de grandes momentos de tensión. Otra vez Dante ocupa un lugar particular; los principios de estructuración en el mundo dantesco que tienden hacia la forma de la novela son reubicados en el campo de la epopeya. El comienzo y el final en Dante constituyen momentos decisivos de la vida, y todo aspecto pasible de ser significativo se desarrolla entre esos puntos: antes del comienzo, el caos; luego del final, la certeza de la salvación. Pero el contenido que se halla entre ambos

puntos escapa a las categorías biográficas del proceso: se trata del *eterno devenir* de la separación; todo aspecto capturado y estructurado por la novela es condenado en Dante a la inesencialidad absoluta por la significatividad primordial de esta experiencia. La novela comprende la esencia de su totalidad entre el comienzo y el final y allí nace un individuo capaz de elevarse hasta el infinito, que debe crear un mundo entero a través de su experiencia y que debe mantener a este mundo en equilibrio –un infinito que ningún héroe epopéyico, ni siquiera los héroes dantescos, pueden alcanzar; pues el individuo épico debe su importancia a la gracia que le ha sido concedida, no a su pura individualidad. Pero es debido a que la novela comprende al individuo de este modo que éste se convierte en mero instrumento; y su lugar principal en la obra se debe únicamente a su aptitud para exhibir una problemática del mundo determinada.

CAPÍTULO V

EL CONDICIONAMIENTO HISTÓRICO-FILOSÓFICO DE LA NOVELA Y SU IMPORTANCIA

La intención de la novela - Lo demoníaco - El lugar histórico-filosófico de la novela - La ironía como misticismo.

La composición de la novela comprende la paradójica combinación de elementos heterogéneos e independientes en un todo orgánico que es destruido una y otra vez. Las relaciones

que cohesionan los elementos abstractos son formales en su pureza abstracta, y el principio unificador último debe ser necesariamente la ética de la subjetividad creativa, de la que el contenido da cuenta. Pero esta ética debe autoaniquililarse para que se manifieste la objetividad normativa del autor, y no puede nunca penetrar completamente los objetos de la forma; de esta manera no logra liberarse de su subjetividad para así aparecer como el sentido inmanente del mundo objetivo. Sobre estas razones estriba la necesidad de una nueva autocorrección ética, determinada nuevamente por el contenido de la obra, con el objeto de adquirir el "tacto" que creará un equilibrio adecuado. La interacción de dos complejidades éticas, su duplicidad en el proceso de dar forma y su unidad al recibirla, es el contenido de la ironía, la mentalidad normativa de la novela. La novela está condenada a una gran complejidad por su misma estructura. Lo que sucede con la idea en el mundo de la experiencia no debe convertirse en objeto de reflexión dialéctica en cada creación literaria en que se configure una idea como realidad. Se puede llevar adelante la relación entre idea y realidad a través de un acto de formación puramente sensible, de manera que no queden espacios vacíos entre ambas que deban ser llenados con los conocimientos del autor. La sabiduría de éste puede expresarse a través del acto de dar forma: puede ocultarse tras las formas y no necesariamente convertirse en ironía dentro de la obra. Pues la reflexión del individuo creativo, la ética del novelista frente al contenido, es de naturaleza dual. Su reflexión consiste en dar forma a lo que sucede con la idea en la vida real; describir la verdadera naturaleza de este proceso y evaluar teniendo en cuenta su realidad. Esta reflexión,

al mismo tiempo, se vuelve objeto de reflexión; es, de por sí, solo un ideal subjetivo, un postulado. Posee, asimismo, un destino particular en una realidad que le es extraña; y ahora también se le debe dar forma a este destino, ahora puramente reflexivo y contenido en el mismo narrador.La necesidad de reflexión constituye la melancolía más profunda de toda gran novela. A través de ella, la inocencia del escritor es objeto de una violencia extrema y transformada en su contrario. (Lo anterior es simplemente otra manera de decir que la reflexión pura es esencialmente no-artística). Y la igualación, tan difícil de alcanzar, el equilibrio inestable entre reflexiones que se anulan mutuamente -el segundo caso de inocencia: la objetividad del novelista-, es un mero sustituto formal de la primera, posibilita el acto de dar forma y lo concluye; pero el modo en que lo hace señala de manera elocuente el sacrificio que conlleva: el del paraíso perdido, que se buscó y nunca se halló. Esta vana búsqueda y la resignación con la que se abandona trazan el círculo que completa la forma. La novela es la forma artística de la madurez viril: el autor ha perdido la radiante y juvenil fe del poeta de que "el destino y el alma son nombres distintos para designar el mismo concepto" (Novalis); y cuanto más profunda y dolorosa sea su necesidad de ubicar este credo esencial de la literatura como exigencia en contra de la vida, tanto más profunda y dolorosamente deberá entender que ésta no es más que una exigencia y no una realidad. Esta revelación, esta ironía, es dirigida contra los héroes que, en su juventud poéticamente necesaria, son destruidos en su lucha por transformar esta idea en realidad; y contra su propia sabiduría, que ha sido forzada a ver cuán inútil fue la lucha y la victoria final de la realidad. Más aún, la ironía es dual en ambas

direcciones. Se manifiesta no sólo en la desesperanza de la lucha sino en la aún más profunda desesperanza de su abandono -el lamentable fracaso de la intención de adaptarse a un mundo extraño a los ideales, de abandonar un idealismo irreal del alma en función de adquirir la dominación sobre la realidad. Y mientras la ironía define a la realidad como victoriosa, revela no sólo que ésta, tal como su oponente, nada significa; no sólo que la victoria de la realidad nunca puede ser la victoria final, que una y otra vez será objeto de desafíos por parte de las nuevas rebeliones de las ideas; revela asimismo que la realidad debe su ventaja no tanto a su propio poder, demasiado grotesco y falto de dirección como para mantener esa ventaja, sino a la problemática interior (aunque necesaria) del alma que cae bajo el peso de sus ideales.

El estado de melancolía del adulto nace como resultado de nuestra experiencia dual, conflictiva de que, por un lado, ha disminuido si no desaparecido nuestra confianza absoluta, juvenil en una voz interior; y por otro, de que el mundo exterior al que ahora deseamos conocer y dominar nunca nos hablará con la voz del guía que marca el camino en función de nuestros objetivos. Los héroes de la juventud encuentran sus guías en los dioses; independientemente de si al final del camino hallan los rescoldos de la aniquilación o el júbilo del triunfo, nunca caminan solos. De ahí la seguridad de su proceder: pueden lamentarse y llorar, ser abandonados en una isla desierta, tambalearse, ciegos, hacia las mismas puertas del infierno; aun así, siempre estarán rodeados por una atmósfera de seguridad. Un dios siempre planifica el camino del héroe y camina delante de él.

Los dioses caídos o expulsados de sus reinos se transforman en demonios; están dotados de un

poder vivo y eficaz pero que ya no penetra el mundo o no lo hace todavía. El mundo posee una coherencia de significado, un encadenamiento de causalidades, incomprensible para la fuerza vital del dios convertido en demonio. Desde el punto de vista de este demonio, los acontecimientos de este mundo carecen completamente de sentido. Sus poderes permanecen activos pues este demonio no puede ser derrocado; la muerte del antiguo dios fundamenta la existencia del nuevo y por esta razón posee la misma valencia de realidad (en la esfera del ser esencial único, el ser metafísico) que el otro. "No era divino" -dice Goethe de lo demoníaco- "pues parecía irracional; ni humano, pues no estaba dotado de razón; no era diabólico, pues era benefactor; ni angelical, pues solía dar rienda suelta a la maldad. Recordaba a lo fortuito, pues carecía de consecuencias; a la providencia, pues indicaba conexiones ocultas. Todo lo que nos limita parecía permeable a él; todos los elementos que rodean nuestra existencia parecían estar dispuestos por él; reducía el tiempo, expandía el espacio. Se veía a gusto en lo imposible; y se apartaba de lo posible con desprecio". Pero existe una aspiración esencial del alma que tiene que ver exclusivamente con lo esencial, independientemente de su origen y su destino; existe una melancolía en el alma cuando su deseo por llegar al hogar es demasiado fuerte y, ciega en impetuosidad, emprende el primer camino que parece conducir hacia allí. Este anhelo es tan grande que siempre logra recorrer el camino hasta el final. Para un alma semejante, todo camino conduce a la esencia -al hogar- pues para ella el ser es el hogar. Por eso la tragedia no conoce verdadera diferencia entre dios y demonio, mientras que si un demonio entra en el dominio de la epopeya, lo hace como un ser desprovisto

de todo poder, vencido, como una divinidad desposeída. La tragedia rompe con la jerarquía de los mundos; allí no existe dios ni demonio, puesto que el mundo exterior es sólo la oportunidad del alma de hallarse, para que el héroe se descubra como tal. No se halla por sí perfecta ni imperfectamente penetrada por el sentido; constituye una maraña de sucesos ciegos, indiferentes a las formas de sentido objetivamente existentes. Pero el alma transforma todo suceso en destino y lo hace para todos. Sólo cuando la tragedia ha concluido, cuando el significado dramático se ha vuelto trascendente, los dioses y demonios aparecen en escena; sólo en el drama de la gracia que la *tabula rasa* del mundo superior vuelve a llenarse con figuras superiores e inferiores.

La novela es la epopeya del mundo abandonado por Dios. La psicología del héroe de la novela es demoníaca; la objetividad de la novela es el conocimiento del adulto de que el sentido nunca puede penetrar la realidad pero que, desprovista del mismo, la realidad se desintegraría en la nada de la inesencialidad; meras formas de decir lo mismo con diferentes palabras, palabras que definen los límites productivos de las posibilidades de la novela -límites establecidos desde adentro- y, al mismo tiempo, que determinan el momento histórico-filosófico en que las grandes novelas son posibles, en que se convierten en símbolo de aquello esencial que debe ser expresado. El espíritu de la novela es la de la madurez viril, y la estructura característica de su materia, la diferenciación, la separación entre la interioridad y la aventura. *I go to prove my soul*, dice el Paracelso de Browning; y si esta maravillosa línea resulta inadecuada es sólo porque la dice un héroe dramático. Este héroe no conoce la aventura puesto que, a través de la fuerza del

alma que ha encontrado y que el destino ha consagrado, el acontecimiento, que habría formado parte de la aventura, se vuelve destino con el mero contacto con el alma; se vuelve una mera oportunidad de ponerse a prueba, una simple excusa para develar aquello que estaba prefigurado en el acto mismo de alcanzar el alma. El héroe dramático no conoce interioridad, pues ésta es el producto de la dualidad antagónica entre alma y mundo, la angustiosa distancia entre psiquis y alma. Y en tanto el héroe trágico ha alcanzado su alma, no conoce ninguna realidad hostil; todo lo exterior es, para él, mera expresión de un destino predeterminado y adecuado. Así, el héroe dramático no debe ser puesto a prueba; alcanza su calidad de héroe pues su seguridad interior es un *a priori* necesario y está más allá de toda prueba. El acontecimiento configurador del destino es, para él, sólo una objetivación simbólica, una ceremonia solemne y profunda. (La estilización interna esencial del drama moderno, y de Ibsen en particular, implica que sus grandes figuras sean puestas a prueba, que perciban la distancia entre sí mismas y su alma y que, en el desesperado deseo por pasar la prueba con la que los enfrentan los acontecimientos, intenten superar esa distancia. Los héroes del drama moderno viven los presupuestos del drama; éste se revela en el proceso de estilización que el autor debería haber completado, como condición previa fenomenológica de su obra, antes de comenzar a escribirlo).

La novela habla de la aventura de la inferioridad; su contenido es el relato del alma que sale a buscarse, que quiere ponerse a prueba con las aventuras, para poder hallar su propia esencia. La seguridad interior del mundo de la épica excluye la aventura en este sentido; los héroes de la epopeya atraviesan una gran variedad de aventuras,

pero tienen la certeza de que superarán las pruebas, tanto interna como externamente. Los dioses que dominan el universo siempre triunfan frente a los demonios ("las divinidades de los obstáculos", como la mitología india los llamaba). De ahí la pasividad del héroe épico sobre la que insistían Goethe y Schiller: la serie de aventuras que llenan y embellecen la existencia es la forma que contrae la totalidad objetiva y extensiva del mundo; y ella misma no es más que el centro alrededor del cual gira esta totalidad por develarse, el punto íntimamente más inmóvil del movimiento rítmico del mundo. Al revés, la pasividad del héroe de la novela no es una necesidad sino la cualidad de la relación del héroe con su alma y con el mundo exterior. El héroe de la novela no debe ser pasivo, por eso su pasividad posee una naturaleza psicológica y sociológica específica y constituye un prototipo de las posibilidades estructurales de la novela.

La psicología del héroe de la novela es el campo de acción de lo demoníaco. La vida biológica y sociológica posee una fuerte tendencia a permanecer dentro de los límites de su propia inmanencia. Los hombres sólo quieren vivir, las estructuras desean permanecer intactas; y debido a lo remoto de la existencia de un verdadero Dios, la indolente auto-complacencia de esta vida en lenta decadencia, sería el único poder en el mundo si el hombre no cayera a menudo preso del poder demoníaco y no se extralimitara en formas que la razón no puede explicar, desafiando todos los fundamentos psicológicos o sociológicos de su existencia. De repente, entonces, el abandono divino del mundo se revela como una falta de sustancia, como una combinación irracional de densidad y permeabilidad. Lo que antes parecía muy sólido se desgrana como barro seco ante el primer

contacto con un hombre poseído por un demonio; y la vacía transparencia tras la cual solían vislumbrarse bellos paisajes es transformada de pronto en un muro de cristal que los hombres en vano golpean, como abejas contra una ventana, incapaces de atravesarlo, incapaces de comprender la forma en que fue construido.

La ironía del escritor es un misticismo negativo propio de los tiempos sin dios. Es una actitud de *docta ignorantia* respecto al significado, un retrato de las acciones maliciosas de los demonios, una negativa a comprender más que la mera existencia de estos actos. Y allí existe una profunda certeza -expresada sólo a través de la acción de dar forma- de que, en ese no querer y no poder saber, en realidad, se ha topado, ha visto la verdadera inexistencia de Dios. Es por eso que la ironía es la objetividad de la novela.

"¿Hasta qué punto los personajes de un escritor son objetivos?", se pregunta Hebbel. "Hasta el punto en que el hombre es libre en su relación con Dios". Un místico será libre cuando haya renunciado a sí mismo y se haya fundido por completo con Dios; un héroe será libre cuando, tan orgulloso como Lucifer, haya alcanzado la perfección dentro y fuera de sí; cuando, para que su alma actue con libertad, haya eliminado todas las medias verdades del mundo que ahora domina por su muerte. El hombre normativo se ha liberado de su relación con Dios pues las normas que regulan sus acciones y su ética sustancial están ancladas en la existencia del dios que todo lo vuelve perfecto; arraigadas en la idea de redención, puesto que permanecen libres en su esencia íntima de la influencia de quien domine el presente, ya sea dios o un demonio. Pero la realización de lo normativo en el alma o en la obra no puede separarse de su sustrato, del presente

(en el sentido histórico-filosófico) sin poner en peligro su fuerza más específica, su relación constitutiva con el objeto. Aun el místico que aspira a vivir la existencia de un dios único, último, diferente de cualquier otro concepto de divinidad que se haya formulado, y que lleva a cabo tal empresa, permanece ligado a la idea de dios de su tiempo. Y mientras su experiencia se perfecciona y toma la forma de una obra, lo hace dentro de las categorías prescriptas en el momento histórico-filosófico del reloj universal. De esta forma, su libertad está sujeta a una doble dialéctica, una teórica y otra histórico-filosófica; la esencia más específica de la libertad, la referencia constitutiva a la salvación, sigue siendo indecible; todo aquello suceptible de ser expresado y sometido a procesos de configuración es testigo de esta doble servidumbre.

El desvío por el cual el habla se llama a silencio y la categoría se vuelve esencia, resulta inevitable; cuando las categorías históricas no son lo suficientemente desarrolladas, el deseo de llamarse a silencio conduce, inevitablemente, al mero balbuceo. Pero cuando la forma es alcanzada, el escritor se halla en una relación de libertad con Dios pues en una forma acabada, y sólo allí, Dios se convierte en el sustrato del acto de configuración, posee el mismo valor que el resto de los elementos normativamente determinados de la forma, y se halla completamente incluído en su sistema de categorías. La existencia del autor y la cualidad de la misma son determinados por la relación normativa que él, en tanto configurador, posee con las formas estructurales –por el valor que le es técnicamente asignado al estructurar y articular la obra. Pero esa inclusión de dios en el concepto técnico de "autenticidad material" de una forma, revela la doble cara de la creación artística y su verdadero lugar

en el orden de las obras metafísicamente significativas: tal perfecta inmanencia técnica posee como condición previa una relación constitutiva (normativamente -no psicológicamente- preliminar) con la existencia trascendente última. La forma trascendental, creadora de realidad, sólo puede salir a la luz cuando una verdadera trascendencia se ha vuelto inmanente en su seno. Una inmanencia vacía, anclada únicamente en la experiencia del autor y no en su retorno al hogar de todas las cosas, es la mera inmanencia de una superficie que disimula las grietas pero que es incapaz de conservar esa inmanencia, por lo que esa superficie termina colmada de agujeros.

Para la novela, la ironía consiste en esta libertad del autor en su relación con Dios, la condición trascendental de la objetividad del acto de dar forma. La ironía, con visión intuitiva, sabe dónde hallar a Dios en un mundo desencantado; la ironía puede ver el hogar utópico de la idea que se ha vuelto ideal, y al mismo tiempo entiende que ese ideal se halla condicionado subjetiva y psicológicamente, pues es la única forma posible de existencia. La ironía, de por sí demoníaca, aprehende al demonio en el interior del sujeto como esencialidad metasubjetiva y así, cuando habla de las aventuras de almas errantes en una realidad vacía, inesencial, intuitivamente lo está haciendo de dioses pasados y por venir. La ironía debe buscar el único mundo que le sea adecuado a lo largo de la *via dolorosa* de la interioriadad, pero está condenada a nunca encontrarlo allí; la ironía le da forma a la maliciosa satisfacción del Dios creador ante el fracaso de las débiles rebeliones del hombre contra su poder; y al mismo tiempo, al indescriptible sufrimiento del Dios salvador frente a su imposibilidad de entrar nuevamente en ese mundo. La ironía, vencedora de

una subjetividad que ha llegado tan lejos como le fuera posible, es la mayor forma de libertad posible en un mundo sin dios. Es por eso que no sólo es la condición *a priori* de una verdadera objetividad creadora de totalidad sino también la razón por la cual esa totalidad -la novela- es la forma artística representativa de nuestro tiempo: las categorías estructurales de la novela se corresponden constitutivamente con el mundo tal cual es hoy.

SEGUNDA PARTE
EL ENSAYO DE TIPOLOGÍA DE LA FORMA NOVELÍSTICA

CAPÍTULO I
IDEALISMO ABSTRACTO

Los dos tipos de idealismo - Don Quijote - Su relación con la épica caballeresca - Los sucesores de Don Quijote - (a) La tragedia del idealismo asbtracto - (b) La novela humorística moderna y su problemática - Balzac Hans im Glück, de Pontoppidan.

El abandono de Dios del mundo se manifiesta en la no correspondencia entre alma y obra, entre interioridad y aventura -en la ausencia de un "lugar" trascendental para la lucha del ser humano. A grandes rasgos, esta no correspondencia se puede dar de dos maneras: o bien el mundo es más pequeño o más grande que el mundo exterior que le es asignado como arena y sustrato de sus acciones. En el primer caso, la cualidad demoníaca del individuo problemático que sale en búsqueda de aventuras es más visible que en el segundo; pero, al mismo tiempo, su problemática interior es menos evidente. Su fracaso de cara a la realidad aparece, a simple vista, como un fracaso meramente externo. El demonismo del estrechamiento del alma es un demonismo de idealismo abstracto. Es la mentalidad que

escoge el camino directo hacia la realización del ideal; la que, encandilada por ese demonio, olvida la inadecuación entre idea e ideal, entre psiquis y alma; la que, con fe inquebrantable infiere la existencia de la idea, por el solo hecho de que *debe ser*. Y en tanto la realidad no satisface esta exigencia *a priori*, esta mentalidad supone que la realidad ha sido objeto de un encantamiento demoníaco pero que, hallando la palabra salvadora o enfrentando a las fuerzas del mal, se puede romper con ese hechizo y liberar la realidad.

La problemática que determina la estructura de este tipo de héroe consiste, entonces, en la total ausencia de una problemática interior y, como consecuencia, en una total falta de sentido trascendental del espacio, es decir, de capacidad para percibir las distancias como realidades. Aquiles o Ulises, Dante o Arjuna -precisamente puesto que son guiados por dioses a lo largo de su camino- entienden que de no existir esta guía, si no contaran con la ayuda divina, estarían indefensos frente a las fuerzas enemigas. La relación entre ambos mundos, objetivo y subjetivo, se mantiene así en equilibrio: el héroe es consciente de la superioridad del mundo exterior; pero a pesar de su humildad, puede triunfar al final pues su fuerza inferior cuenta con la guía de la fuerza más poderosa del planeta. Las fuerzas representadas se corresponden con las reales; las victorias y las derrotas no se contradicen con el orden del mundo real ni con el ideal. Cuando no se da esta instintiva sensación de distancia -factor esencial para la completa inmanencia vital de la epopeya y su "salubriedad"- la relación entre los mundos subjetivos y objetivos se vuelve paradójica; puesto que el alma activa, el alma que interesa desde el punto de vista de la épica, ha sido estrechada, el mundo

-como el sustrato de sus acciones- se vuelve igualmente más estrecho para el alma de lo que es en realidad. Pero debido a este angostamiento del mundo y a las acciones que le siguen y que se orientan a él, no se puede dar con el centro real del mundo exterior. Debido, además, a que esta actitud es necesariamente subjetiva, la esencia del mundo permanece intacta y sólo se ofrece una imagen distorsionada del mismo; todo aquello que se oponga al alma debe emanar de fuentes que le sean completamente heterogéneas. Así, acción y oposición no poseen en común ni el alcance ni la cualidad -ni la realidad ni la orientación. Su relación no es de verdadera lucha sino que se relacionan en el fracaso de encontrarse o de hacerlo a través de grotescos equívocos. El estrechamiento del alma se da por la posesión demoníaca del alma por una idea a la que postula como única realidad. El contenido y la intensidad de las acciones que siguen a esta obsesión elevan al alma hacia las regiones más sublimes, mientras que, al mismo tiempo, acentúan y confirman las contradicciones entre lo imaginado y lo real. Tal es la acción de la novela. La naturaleza diferenciada y heterogénea de la novela se revela aquí con máxima intensidad; la esfera del alma -la de la psicología- y la de la acción ya no poseen nada en común.

A esto se suma que, en ninguna de las dos esferas existe un elemento de progreso o desarrollo inmanente, tanto en sí mismo como en la relación con los otros. El alma se halla en reposo en la existencia trascendente que ha adquirido, lejos de todos los problemas; ninguna duda, búsqueda o malestar pueden desatarse en su seno y ponerla en movimiento. Sus esfuerzos por reconocerse en el mundo exterior fueron en vano; nada puede sacarla de su certeza interior, puesto que se halla atrapada en la

seguridad de su mundo y es incapaz de cualquier tipo de experiencia. La ausencia de todo tipo de experiencia problemática transforma el alma en actividad pura. Puesto que se halla en reposo dentro de su existencia esencial, todos sus impulsos se transforman en acciones tendientes al afuera. La vida de un individuo con un alma semejante se vuelve una serie ininterrumpida de aventuras que él mismo busca; se zambulle en la aventura pues la vida no posee otro sentido para él que el de la superación de las pruebas. Las fuerzas concentradas de su interioridad lo llevan a traducir esa interioridad -que él considera como la naturaleza cotidiana del mundo real- en acciones; en lo que a este aspecto del alma se refiere, es incapaz de cualquier contemplación; carece de inclinación o posibilidad de acción hacia adentro. Debe ser un aventurero; aunque el mundo que está obligado a elegir como campo de acción es una curiosa combinación de lo puramente orgánico -ajeno al mundo de las ideas- y de las ideas petrificadas en la convención, aquellas que llevan adelante su vida puramente trascendental al interior de su alma. Esto es lo que permite que sus acciones sean espontáneas e ideológicas al mismo tiempo: el mundo que descubre no sólo está lleno de vida sino que se asemeja a la vida que lleva en su interior como la única esencial. Sin embargo, esta posible malinterpretación del mundo es también la razón por la cual el hombre y el mundo pueden contradecirse tanto: el atisbo de una idea se desmorona de cara al ideal absurdo, petrificado; y la verdadera naturaleza del mundo, la vida autosuficiente y orgánica, extraña al mundo de las ideas, asume la posición dominante.

Es aquí donde más claramente se revela el carácter impío, demoníaco de tal obsesión, pero también

su fascinante, confuso e igualmente demoníaco parecido con lo divino. El alma del héroe está en paz, completa en sí misma como una pieza de arte o una divinidad; pero este modo de ser sólo puede manifestarse en el mundo exterior a través de aventuras inadecuadas, que no poseen una contrafuerza en su interior precisamente porque el héroe se halla demasiado preso de sí mismo; y este aislamiento, que asemeja el alma a una obra de arte, también la separa de la realidad exterior y de todos los otros aspectos del alma que no han sido poseídos por el demonio. Así, el máximo sentido interiormente alcanzado se convierte en un máximo de sinsentido, y lo sublime se convierte en locura, en monomanía.

Una estructura anímica así previene a la masa de toda acción posible. Debido a la naturaleza puramente reflexiva de la interioridad del alma, la realidad exterior permanece prácticamente intacta y se define a sí misma como "lo que es realmente" en contraposición a las acciones del héroe. Empero, esta realidad exterior no es más que una masa aletargada desprovista de forma y sentido, incapaz de toda acción contraria planeada y consistente; y el héroe, en su demoníaca búsqueda de aventuras, selecciona de manera arbitraria aquellos momentos de esta "realidad" que supone más adecuados para someterse a prueba. De esta manera, la rigidez psicológica del héroe y la masa de acciones que ha sido pulverizada en una serie de aventuras aisladas y recíprocamente determinantes resultan en la revelación del riesgo inherente en esta clase de novelas: el riesgo de la "mala" abstracción, la "mala" infinitud.

La razón por la cual este riesgo es superado en *Don Quijote* -la inmortal objetivación de esta clase de héroe- estriba no sólo en el genio de Cervantes y

en su extraordinario tacto para entretejer profunda y sensiblemente la divinidad y la locura en el alma de Don Quijote, sino también en el momento histórico-filosófico en que se escribe la obra. Que *Don Quijote* fuera pensado como una parodia de las novelas caballerescas es más que una mera casualidad, y su relación con éstas supera lo meramente ensayístico. La novela caballeresca había sucumbido al destino de toda épica que pretendiera mantener y perpetuar una forma a través de medios puramente formales luego de que las condiciones trascendentales de su existencia hayan sido condenadas por la dialéctica histórico-filosófica. La novela caballeresca había perdido sus raíces en el ser trascendente, y las formas, que ya no tenían función inmanente alguna, se marchitaban, se volvían abstractas, pues su fuerza, que había sido pensada para la creación de objetos, se agotaba por su propia falta de objeto. La gran épica fue reemplazada por la literatura de entretenimiento. Pero detrás del vacío de estas formas muertas había existido una forma artística pura, auténtica, aun cuando se tratara de una forma problemática: la épica caballeresca de la Edad Media. Tenemos aquí el curioso caso de una forma novelesca en un período en que la absoluta fe en Dios impulsaba la epopeya. La gran paradoja del Cristianismo es que la naturaleza fragmentaria, imperfecta de la vida terrenal, su esclavitud al error y el pecado, se opone a la teodicea eternamente presente de la vida en el más allá. Dante logró capturar esta dualidad del mundo en la forma puramente épica de la *Divina Comedia*. Otros escritores épicos, que no se apartaron de lo terrenal, debieron dejar lo trascendente en un estado de trascendencia artificialmente intacta, y sólo pudieron crear totalidades sentimentalmente

concebidas que carecían de toda inmanencia de sentido. Crearon novelas, no épicas.

La cualidad única de estas novelas, su belleza de ensueño, su mágica gracia, consiste en que toda su búsqueda es, en definitiva, una farsa. Sus héroes son rescatados de cada paso errante por una fuerza insondable, metaformal; la distancia pierde su realidad objetiva y se vuelve un bello ornamento oscuro; y el paso necesario para superarla se convierte en un gesto de baile -tanto la distancia como el paso se transforman en elementos puramente decorativos. Estas novelas son, en esencia, largos cuentos de hadas, pues la trascendencia no es capturada, vuelta inmanente ni absorbida en la forma trascendental creadora del objeto, sino que permanece en su trascendencia pura. La sombra de la trascendencia rellena decorativamente las grietas de la vida terrenal y convierte la materia de la vida -por la homogeneidad dinámica de toda verdadera obra de arte- en una sustancia que igualmente sale de las tinieblas. En las épicas homéricas la omnipotencia de la categoría de vida puramente humana abarcaba a los hombres y a los dioses, y a partir de ellas se creaban seres puramente humanos. Aquí es el vago principio divino el que domina, con la misma omnipotencia, la vida del hombre y su necesidad de salir de sí, de complementarse; esto crea monotonía, le quita al hombre toda posibilidad de liberación, lo transforma en pura superficie.

La irracionalidad segura, completa del cosmos, tal como es representada en estas novelas, hace que el mero vislumbre de la sombra de Dios aparezca demoníaco; desde una perspectiva terrenal, no se puede comprender e incluir a Dios, por lo tanto Él no podrá revelarse como tal. Tampoco es posible, como lo era en

el mundo dantesco -puesto que estas novelas se centran en la vida terrenal- utilizar a Dios como punto de partida para hallar y descubrir la unidad constitutiva de toda existencia. Las novelas caballerescas frente a las que *Don Quijote* aparecía primero como polémico y a las que parodiaba, habían perdido su relación trascendental necesaria, y dada esta pérdida -a menos que todo fuera a convertirse en un juego puro e irónico, como en Ariosto- sus misteriosas superficies de cuento de hadas habrían de degenerar en una banal superficialidad. La crítica constructiva de Cervantes a la trivialidad de la novela caballeresca nos conduce nuevamente a las fuentes histórico-filosóficas de este género. La existencia subjetivamente incomprensible, objetivamente segura de la idea se transforma en una existencia subjetivamente clara, conservada con fervor, y libre de toda relación objetiva. El dios que, debido al material inadecuado que lo envolvía, sólo podía aparecerse como demonio, se transforma en un verdadero demonio, pero se arroga el papel de Dios, en un mundo abandonado por la providencia y que carece de toda orientación trascendental. Es el mismo mundo que dios había convertido en un peligroso jardín encantado; ahora, hecho prosa por los demonios, este mundo desea que la fe de los héroes vuelva a convertirlo en jardín encantado. Aquello de lo que había que protegerse en los cuentos de hadas para que no se rompiera el encanto, aquí se vuelve acción material, una lucha por el paraíso del cuento de hadas que espera la palabra redentora.

La primera gran novela del mundo de la literatura nace entonces cuando el dios cristiano comienza a abandonar el mundo; cuando los hombres se encontraron solos, sin hogar, y sólo pudieron hallar

sentido y sustancia en su alma; cuando el mundo fue liberado de su paradójica sujeción a un más allá y quedó abandonado a su inmanente sinsentido; cuando el poder de lo existente -reforzado por los vínculos utópicos ahora degradados a la mera existencia- adquirieron una magnitud inconmensurable y comenzaron una lucha furiosa y aparentemente sin objeto contra las nuevas fuerzas que, todavía débiles, eran incapaces de rebelarse o de penetrar en el nuevo mundo. Cervantes vivió el período del último gran misticismo, el período del fanático intento por renovar una religión internamente en decadencia; un período en el que una nueva visión del mundo se alzaba sobre las divinidades; el último período de aspiraciones verdaderamente vividas pero ya desorientadas, vacilantes, ocultas. Fue el período de liberación de los demonios, un período de confusión de los valores en un sistema de valores que aún subsistía. Y Cervantes, el cristiano ferviente y patriota ingenuo y leal, expuso creativamente la profunda esencia de este conflicto demoníaco: el heroísmo más puro se convertirá en grotesco, la fe extrema, en locura. Cuando los caminos que llevan al hogar trascendental se vuelven intransitables, la realidad no necesariamente se corresponde con su evidencia subjetiva, no importa cuán heroica y genuina sea. La profunda melancolía del proceso histórico, del paso del tiempo, se expresa a través de la obra, nos dice que aun un contenido y una actitud que parecían eternos pierden sentido cuando su momento pasa: ese paso del tiempo barre aun con lo eterno. *Don Quijote* es la primera gran batalla de la interioridad frente a la vulgaridad prosaica de la vida exterior, y la única en que la primera resultó victoriosa, no sólo al salir ilesa de la batalla sino incluso al transmitir el esplendor de su

poesía triunfante -aunque claramente autoirónica- a su victorioso adversario. *Don Quijote*, como casi toda gran novela, iba a permanecer como la única objetivación de su tipo. Esta combinación particular de poesía e ironía, de sublime y grotesco, de divinidad y monomanía, estaba tan íntimamente relacionado con el momento histórico que el mismo tipo de estructura mental ya no se manifestaría de la misma manera en otros momentos de la historia ni alcanzaría la misma importancia épica. Las novelas de aventuras que tomaron su forma artística se volvieron tan vacías de ideas como sus predecesoras, las novelas caballerescas. Éstas también perdieron su única fuente de tensión fructífera -la trascendental- y la reemplazaron con una tensión puramente formal, o bien hallaron el empuje hacia la acción en un espíritu de aventuras por la aventura misma. En cualquiera de los casos, y a pesar del talento de muchos de los escritores, no pudo evitarse caer en la trivialidad, la semejanza entre la gran novela y la novela de entretenimiento y la eventual fusión entre ambas. A medida que el mundo se vuelve más y más prosaico, a medida que los demonios se retiran del mundo dejando el campo libre para la triste confrontación de una masa informe y cualquier forma de interioridad, el alma demoníacamente estrechada enfrenta un nuevo dilema: o bien renuncia a cualquier tipo de relación con la vida o pierde su anclaje inmediato en el verdadero mundo de las ideas.

Los grandes dramas del idealismo alemán escogieron el primer camino. El idealismo abstracto perdió toda relación con la vida, aun la más inadecuada; con el objeto de abandonar el plano de la subjetividad y someterse a prueba en la lucha, necesitó de la esfera esencial del drama. La interioridad y el mundo habían llegado a tal punto de desacuerdo que sólo era posible expresarlos

como parte de una realidad dramática especialmente construida para tal fin. *Michael Kohlhaas*, de Kleist, una obra de gran envergadura, muestra hasta qué punto el tema del tiempo exigía que la psicología del héroe se volviera una patología puramente individual, de modo que la épica diera lugar a la novela. En esta forma, como en cualquier otra forma dramática, la profunda interpenetración de lo sublime y lo grotesco debía dar lugar a lo sublime puro: la monomanía es tan intensa, la abstracción tan extrema, el idealismo se vuelve, necesariamente, tan estrecho, tan falto de contenido y generalizado, que las figuras terminaban acercándose, inconscientemente, al borde de la comedia. Y cualquier intento de ironización haría desaparecer lo sublime y las transformaría en desagradables figuras cómicas. (Brand, Stockmann y Gregers Werle son ejemplos de esta posibilidad). Marquis Posa, el verdadero descendiente de Don Quijote, vive en una forma diferente de la de su antecesor; y en términos artísticos, los problemas del destino de estas almas tan semejantes, son enteramente diferentes.

Si la pérdida de peso del alma constituye un fenómeno puramente psicológico, si ha perdido toda relación con la existencia del mundo de las ideas, entonces también ha perdido la capacidad de ser la fuente de sustento de una totalidad épica. En este caso, la inadecuada relación entre el héroe y el mundo exterior se intensifica aún más; pero además de esa inadecuación *real* -que en *Don Quijote* ha sido la mera contraparte grotesca de una adecuación que se exigía y que se entendía como *ideal*- existe otra al nivel de las ideas. El contacto entre el héroe y el mundo exterior se vuelve puramente periférico: el héroe se convierte en mera figura secundaria adornando una totalidad y

contribuyendo a su construcción, como engranaje, pero no como centro. El peligro que esto acarrea, en términos artísticos, es que el centro al que ahora se debe apuntar debe estar dotado de sentido y valor, pero no trascender la inmanencia de la existencia. Este cambio en la actitud trascendental significa, en términos metodológicos, que la fuente del humor ya no es la poesía o lo sublime. Los personajes, construidos de manera grotesca, ya se vuelven inocentemente cómicos, o por el estrechamiento de su alma pasan a concentrar toda su atención en un solo aspecto de la existencia que nada tiene que ver con el mundo de las ideas, y así produce sólo demonismo; y otros personajes, aunque se los represente cómicamente, se convierten en el portavoz del principio "del mal" o de la pura ausencia de ideas.

Esta negatividad de los personajes principales necesita un contrapeso y, para desgracia de la novela humorística moderna, este contrapeso "positivo" sólo puede ser la objetivación de algún concepto burgués de comportamiento decente. Una verdadera relación entre este elemento "positivo" y el mundo de las ideas destruiría la inmanencia del sentido en la vida y, junto con ello, la forma de la novela misma. Cervantes -y entre sus sucesores quizás también Sterne- era capaz de crear tal inmanencia sólo con la fusión de lo sublime y lo humorístico, estrechamiento del alma en relación con la trascendencia. Tal es la razón artística por la cual las novelas de Dickens, tan maravillosamente ricas en figuras humorísticas, resulten a la larga tan triviales y moralistas. Sus héroes debían reconciliarse con la sociedad burguesa del momento y, por el bien del efecto poético, debía valerse de una técnica poética falsa y de todas formas inadecuada. *Almas muertas*, de Gogol, debió permanecer

como fragmento quizás por la misma razón: desde el comienzo era imposible hallar un contrapeso "positivo" para Chichikov, el personaje que, artísticamente hablando, era maravillosamente fecundo y bien logrado, aunque innegablemente "negativo". En función de crear una verdadera totalidad, como exigía la intención auténticamente épica de Gogol, era necesario mantener un equilibrio, sin el cual la novela no podía alcanzar la objetividad o la realidad épica: no habría traspasado lo puramente subjetivo o continuaría siendo una sátira.

El mundo exterior se ha vuelto exclusivamente convencional, ya todo -positivo o negativo, humorístico o poético- sucede tan sólo dentro de ese terreno. El humor demónico no es más que la exageración burda de ciertos aspectos de la convención o su negación o recusación inmanente (y por lo tanto convencional); lo positivo, por su lado, es una forma de reconciliación con él, la apariencia de una vida orgánica dentro de los límites claramente definidos por la convención. (Esta convencionalidad histórico-filosóficamente determinada de la novela humorística moderna no debe confundirse con las convenciones atemporales y, por lo tanto, imperecederas de la comedia dramática. Aquí, ciertas formas convencionales de la vida social constituyen las meras conclusiones simbólico-formales de la esfera del drama. Las bodas de los personajes principales, con excepción de los traidores desenmascarados y los villanos, al final de las grandes comedias cumplen la misma función de símbolo que la muerte del héroe al final de una tragedia: indican el establecimiento de una frontera, el establecimiento de contornos definidos exigidos por la esencialidad escultórica del drama. Resulta característico que mientras la convencionalidad

de la vida real y de la épica aumenta, los finales de las comedias son cada vez menos convencionales. *La jarra quebrada* y *El revisor* aun pueden utilizar la técnica del desenmascaramiento, pero *La Parisienne* -para no hablar de las comedias de Hauptmann o Shaw- posee la misma falta de contornos y terminación que las tragedias modernas, que no concluyen con la muerte del héroe).

Balzac escoge un camino completamente diferente en dirección a la inmanencia épica. Para él, el demonismo subjetivo-psicológico característico de su obra constituye una realidad última, el principio de toda acción esencial que se objetiva en acciones heroicas. Su relación inadecuada con el mundo exterior se intensifica hasta el punto máximo, pero existe un contrapeso inmanente: el mundo exterior es puramente humano y se halla poblado esencialmente por seres humanos con estructuras mentales similares, aunque con contenidos y orientaciones completamente diferentes. Como resultado, esta inadecuación demoníaca, esta serie infinita de incidentes en los que las almas terminan enfrentadas se convierte en la esencia de la realidad; y obtenemos esa masa extraña, ilimitada e indominable de destinos entrelazados y almas solitarias que constituye la característica única de las novelas de Balzac. A través de esta paradójica homogeneidad del material, que resulta de la extrema heterogeneidad de sus elementos constitutivos, se rescata una inmanencia de sentido. El peligro de una infinitud abstracta, "mala", se supera con una gran acumulación de acontecimientos (como en la novela) que tiene como resultado el alcance de una significatividad auténticamente épica.

Sin embargo, este triunfo de la forma se da en cada narración en particular, no en *La comedia*

humana en su totalidad. Cierto es que allí se encuentra el requisito previo: la magnífica unidad del material que todo lo abarca. Esta unidad no se verifica únicamente a través de las constantes apariciones y desapariciones de los personajes en el tejido de las diferentes historias, sino también al tomar una forma completamente adecuada a la esencia material: la irracionalidad caótica, demoníaca. Y el contenido que llena esta unidad es aquel de la gran épica: la totalidad de un mundo. Pero, en última instancia, esta totalidad no nace completamente de la forma: lo que verdaderamente hace una totalidad es únicamente la efectiva experiencia de una base común de la existencia y el reconocimiento de que esta experiencia se corresponde a la esencia de la vida tal como fue experimentada en ese momento. Empero, sólo los detalles se hallan configurados épicamente, la totalidad es meramente ensamblada; la infinitud "mala", superada en cada parte individual, desafía al todo como obra épica unificada. La totalidad se basa en principios que no pertenecen a la forma épica, en el estado de ánimo o en las ideas, en las acciones o en los héroes, de manera que el todo no es uno completo y cerrado en sí mismo. Ninguna de las partes, desde el punto de vista del todo, posee una necesidad de existencia orgánica; de no existir ésta en absoluto no se dañaría la totalidad, a la inversa, nuevas partes podrían ser adheridas y ninguna evidencia de redondez interior daría cuenta de su innecesariedad. La totalidad aquí es la sensación de un orden de vida, que percibimos como un gran telón de fondo lírico detrás de cada historia individual; no es problemática, no se alcanza a través de luchas cruentas como en las grandes novelas. *La comedia humana* como todo, con su naturaleza esencialmente lírica, ajena a la épica, es inocente y no problemática. Y

si esta totalidad es inadecuada para la novela, lo es aún más para la épica. Estos intentos de dar forma tienen en común lo estático de la psicología; el estrechamiento del alma es una condición *a priori*, inamovible, abstracta. Era de esperar, entonces, que la novela del siglo XIX, con sus tendencias hacia el dinamismo psicológico y las soluciones psicologistas, se separara cada vez más de esta forma y buscara las causas de la no correspondencia entre alma y realidad en otras direcciones. Sólo una gran novela, *Hans im Glück*, de Pontoppidan, intentó darle a este tipo de estructura anímica un lugar central y de representarla en movimiento y desarrollo. La manera de presentar el problema de Pontoppidan conlleva un método de composición completamente nuevo: el punto de partida, la fuerte vinculación del sujeto con la esencia trascendental, se convierte en el objetivo último, y la demoníaca tendencia del alma de divorciarse completamente de todo lo que no se atenga a esta condición *a priori* se convierte en verdadera tendencia. Mientras que en *Don Quijote*, la base de todas las aventuras del héroe era la certeza interior del héroe y la inadecuación del mundo a ella, de manera que el rol de lo demoníaco se volvía uno positivo, dinámico, aquí se alcanza la unidad entre base y objetivo final, la divergencia entre alma y realidad se vuelve misteriosa y, en apariencia, cuasi irracional. El estrechamiento demoníaco del alma sólo se manifiesta negativamente, a través de la renuncia del héroe a todos sus logros pues nunca son lo que él anhela, pues su ambición es mucho más grande, empírica, realista que lo que sale a buscar su alma. Mientras que en *Don Quijote* el cierre del ciclo de vida es la misma aventura repetida una y otra vez de diferente manera y extendida hasta convertirse en el centro que todo lo contiene de la

totalidad, en *Hans im Glück* el desarrollo de la existencia muestra una progresión definida e inconfundible en dirección a la pureza de un alma que se ha alcanzado a sí misma, que ha aprendido de sus aventuras que sólo en sí misma puede corresponderse con sus más profundos y dominantes instintos; que el alma está destinada a ser apresada y eventualmente destruída, en un mundo ajeno a su esencia: que todo rechazo a una conquistada porción de realidad es en realidad una victoria, un paso en dirección a la conquista de un ser libre de ilusiones.

La ironía de Pontoppidan radica en dejar que su héroe triunfe siempre, pero que renuncie a sus logros ni bien los ha alcanzado pues un poder demoníaco lo lleva a considerar que no poseen valor alguno. La curiosa tensión interna de la obra se debe a que el sentido de esta demonicidad negativa sólo se revela hacia el final, luego de la completa resignación de los héroes, cuando le dan una retrospectiva inmanencia de sentido a toda su vida. La revelada trascendencia de este final y su evidente armonía preestablecida con el alma dan una apariencia de necesidad a toda confusión que los haya precedido; más aún, visto desde el final, la relación dinámica alma-mundo es revertida: pareciera que el héroe no hubiera sufrido cambio, que se ha limitado a ver los acontecimientos desde su interior, como si toda la acción consistiera en el mero descubrimiento de los velos que cubrían su alma. La naturaleza dinámica de la psicología es representada al final como aparente, pero sólo cuando -y aquí es donde yace la gran maestría de Pontoppidan- da lugar, con su apariencia de movimiento, a un viaje a través de una totalidad vital y dinámica. De aquí el lugar aislado de la obra de Pontoppidan entre las novelas modernas; su estricta insistencia sobre la acción que recuerda a las

novelas del pasado, su rechazo a la mera psicología y, en términos de estado de ánimo, la profunda distancia entre la resignación del final de esta novela y el romanticismo desencantado de otras obras contemporáneas.

CAPÍTULO II

EL ROMANTICISMO DE LA DECEPCIÓN

El problema del romanticismo de la decepción y su importancia para la forma novelística - Las soluciones de Jacobsen y Goncharev - L'Education sentimentale *y el problema del tiempo en la novela - Análisis retrospectivo del problema del tiempo en las novelas del idealismo abstracto.*

En la novela del siglo XIX adquiere mayor relevancia el otro tipo de relación necesariamente inadecuada entre alma y realidad: un alma que se ha vuelto demasiado amplia en relación al destino que la vida puede ofrecerle. La diferencia estructural decisiva radica en que aquí no lidiamos con una condición *a priori* abstracta enfrentada a la vida, condición que busca realizarse en la acción y así provoca un conflicto con el mundo exterior que compone la historia de la novela. Se trata más bien de una realidad interior llena de contenido y casi completa que entabla competencia con la realidad exterior, lleva una vida rica y animada y, con espontánea confianza en sí misma, se considera como la única realidad verdadera, la esencia del universo; y el fracaso

de todo intento de realizar estas suposiciones constituye el objeto de la obra. De esta manera, nos enfrentamos con una actitud frente al mundo *a priori*, concreta -un tema de contenido, una lucha entre dos mundos, no entre la realidad y un *a priori* general. Pero la divergencia entre inferioridad y mundo exterior es de esta manera intensificada. Cuando la inferioridad se asemeja al cosmos es autosuficiente, está satisfecha consigo misma, Mientras que el idealismo abstracto, para poder siquiera existir, debió traducirse en acción, debió entrar en conflicto con el mundo exterior: aquí la posibilidad de evitar ese enfrentamiento no parece excluida de antemano. Una vida capaz de producir todo su contenido desde el interior puede ser completa y perfecta aun cuando no entre en contacto con la realidad exterior. De manera que mientras una actividad totalmente desinhibida hacia el mundo exterior era la característica de la estructura psicológica del idealismo abstracto, aquí la tendencia se inclina más hacia la pasividad, una tendencia a evitar conflictos y luchas externas más que a involucrarse, una tendencia a dirimir dentro del alma todo lo que a ésta le concierne.

En esta posibilidad radica la problemática central de este tipo de novela: la desaparición de la simbolización épica, la desintegración de la forma en una secuencia confusa y desestructurada de estados de ánimo y reflexiones, el reemplazo de una historia sensiblemente significativa a través del análisis psicológico. Esta problemática se intensifica cuando el mundo exterior que entra en contacto con esa interioridad es completamente atomizado o amorfo, y en cualquier caso, desprovisto totalmente de significado. Se trata de un mundo dominado enteramente por la convención, la completa

realización del concepto de "segunda naturaleza"; una quintaesencia de leyes sin sentido y sin relación alguna con el alma. Y esto significa que todas las objetivaciones formales de la vida social pierden su significación para el alma. No retienen siquiera su paradójica significación como arena necesaria y vehículo de acontecimientos, con la simultánea inesencialidad de su centro. Así, la vocación de un personaje pierde toda importancia desde el punto de vista de su destino interior; de igual modo, el matrimonio, la familia y la clase se vuelven irrelevantes en la relación entre personajes. Don Quijote sería impensable fuera de su estatus de caballero, pero su historia de amor es inimaginable sin las convenciones trovadorescas de adoración por la mujer. En la *Comèdie humaine*, la obsesión demoníaca de todos los personajes se concentra y objetiva en las estructuras sociales de la existencia; en la novela de Pontoppidan, aunque las estructuras sociales no se consideran fundamentales para el alma, es sin embargo la lucha que las involucra -el reconocimiento de su inesencialidad y el esfuerzo por rechazarlas- lo que llena la vida del héroe y la acción de la novela. En este tipo de novelas, toda relación ha dejado de existir desde el comienzo. La elevación de la interioridad hasta el estado de mundo completamente independiente no es sólo un hecho psicológico sino un decisivo juicio de valor sobre la realidad; esta autosuficiencia del ser subjetivo es su mejor autodefensa, es el abandono de toda lucha por dar cuenta del alma en el mundo exterior, una lucha considerada *a priori* como inútil y hasta humillante.

Esta actitud es tan intensamente lírica que ya no es capaz de expresión puramente lírica. La subjetividad lírica debe ir al mundo exterior en busca

de sus símbolos; aun si ese mundo ha sido creado por la propia subjetividad, sigue siendo el único posible. La subjetividad, en tanto interioridad, nunca enfrenta el mundo exterior que le está coordinado de manera polémica o negativa, nunca busca refugio en su propio seno en un esfuerzo por olvidar el mundo exterior; por el contrario, procede como un conquistador arbitrario: toma fragmentos del caos atomizado del mundo exterior y los funde -haciendo olvidar los orígenes- en un mundo lírico nuevo, de pura interioridad. Al revés, la interioridad épica, es siempre reflexiva, se realiza de manera consciente, distanciada, en contraste con la inocente falta de distancias del verdadero lirismo. Por consiguiente, sus medios de expresión son secundarios -estados de ánimo y reflexión- y a pesar de tener ciertas similitudes con aquellos del puro lirismo, difieren completamente de la esencia de este último. La reflexión y el estado de ánimo son elementos constitutivos estructurales de la forma de la novela, pero su significación formal es determinada precisamente por el hecho de que el sistema regulador de ideas en el que se basa la totalidad de la realidad puede manifestarse en ellos y, a través de ellos, adquirir forma; en otras palabras, por el hecho de que se relacionan con el mundo exterior de manera positiva, aunque paradójica y problemática. Cuando se vuelven un fin en sí mismos, se revela su costado no poético y destructor de la forma. Empero, este problema estético conlleva de base uno ético, y su solución artística presupone entonces, en correspondencia con las leyes de la novela, que se ha hallado solución al problema ético. La cuestión de la jerarquía entre realidad interior y exterior constituye el problema ético de la utopía: la pregunta sobre si la capacidad de imaginar un mundo mejor puede justificarse

éticamente, y la pregunta sobre si esta capacidad puede servir como punto de partida para una vida completa en sí misma, no una, como bien dice Hammann, con un agujero en vez de un final. Desde el punto de vista de la forma épica el problema puede postularse de la siguiente manera: ¿puede esta corrección global de la realidad traducirse en acciones que, independientemente de su éxito o fracaso en el exterior, evidencien el derecho de autosuficiencia del individuo -acciones que no pongan en peligro la actitud mental de la que surgen? Pero crear, a través de medios puramente artísticos, una realidad que se corresponda con este mundo de ensueño, o que al menos se adecue un poco más a él que el mundo actual, es una solución ilusoria. La nostalgia utópica del alma no será un anhelo legítimo, digno de ser el centro del universo, si no es absolutamente incapaz de satisfacerse en el presente estado intelectual del hombre, lo que equivale a decir, incapaz de satisfacerse en un mundo pasible de ser imaginado y provisto de forma, ya sea pasado, presente o mítico. De hallarse un mundo que satisfaga esta espera, esto solo probará que la insatisfacción con el presente era una mera objeción artística sobre las formas exteriores; un anhelo estético de los tiempos en que el artista podía dibujar con trazos más contundentes o pintar con colores más vivos. Esos anhelos pueden hallar recompensa, pero el vacío interior se vuelve aparente por la falta de idea de la obra, como sucede, por ejemplo, con las novelas de Walter Scott, por bien narradas que estén.

Pero la fuga del presente no ayuda a resolver la principal dificultad. Los mismos problemas -que a menudo dan lugar a una profunda discordancia entre comportamiento y alma, entre destino exterior y el sino interior- se evidencian en diferentes obras, ya sean

emblemáticas o decorativas. *Salammbô* o las novelas de C.F. Meyer son ejemplos característicos de esto. El problema estético, la transformación del estado de ánimo y la reflexión, del lirismo y la psicología en auténticos medios de expresión épicos, constituye, entonces, el problema ético fundamental -la cuestión sobre la acción necesaria y posible. El tipo humano del personaje central en estas obras es en esencia más contemplativo que activo; se enfrenta con el problema sobre cómo su comportamiento vacilante o rapsódicamente retraído puede traducirse en acción; la tarea artística consiste en revelar el punto en el que el *estar allí* y el *ser así* coincide con su inevitable fracaso. La naturaleza completamente predeterminada de este fracaso es otra de las dificultades objetivas de la formación puramente épica. El peligro de adoptar una actitud subjetivamente lírica con los acontecimientos en vez de una actitud normativamente épica de absorción y reproducción es mucho más grande cuando la fatalidad es predeterminada -ya sea que se la afirme o se la niegue, se la lamente o se la desdeñe- que cuando el devenir de la misma no ha sido decidido con antelación. El temple del que está dotado y que nutre ese lirismo es el del romanticismo de la decepción: el deseo sobre-dimensionado, sobre-determinado de una vida ideal, en contraposición a la real; el reconocimiento de que ese deseo está condenado a ser insatisfecho; una utopía basada desde el inicio en la incómoda certeza de la derrota. Y la característica decisiva de esta certeza es su inseparable conexión con la conciencia moral, la evidencia de que el fracaso es la consecuencia necesaria de su propia estructura interna; que está, en su más fina esencia y valor más alto, condenada a muerte. Por eso tanto la actitud para con el héroe como para con el

mundo exterior es de tipo lírico, compuesta por amor y reproche, por pena, compasión y desdén.

La importancia de la interioridad del individuo ha arribado a su apogeo histórico: el valor del individuo ya no tiene que ver con ser portador de mundos trascendentes, como en el idealismo abstracto; ahora él mismo está dotado de valor. Los valores del ser parecen justificar su importancia por el solo hecho de haber sido parte de la experiencia subjetiva, de su significación para el alma del individuo.

> *Si l'arche est vide où tu pensais trouver la loi,*
> *Rien n'est réel que ta danse:*
> *Puisqu'elle n'a pas d'objet, elle est impérissable.*
> *Danse pour le désert et danse pour l'espace.*
>
> HENRI FRANCK

Esta elevación desmedida del sujeto tiene un precio y una condición: el abandono de todo reclamo de participación a la hora de dar forma al mundo exterior. El romanticismo de la decepción no sólo siguió al idealismo abstracto en tiempo e historia, fue asimismo su heredero conceptual, el siguiente paso histórico-filosófico del utopismo *a priori*. Allí, el individuo, el vehículo del desafío utópico a la realidad, se estrellaba contra la fuerza brutal de la realidad; aquí, la derrota es condición previa de la subjetividad. Allí, la subjetividad daba lugar al heroísmo, a la interioridad beligerante; aquí, un hombre puede convertirse en el héroe, en la figura central de una obra literaria, puesto que tiene la posibilidad interior de vivir su existencia como creador literario. Allí, el mundo exterior debía ser creado a nuevo a partir del modelo de

los ideales; aquí la interioridad, que se perfecciona en la forma de una obra literaria, exige que el mundo exterior la provea del material adecuado para la autoconfiguración.

En el romanticismo la naturaleza poética se hace consciente del carácter *a priori* del alma frente a la realidad; el ser, recortado de la trascendencia, se reconoce como fuente de la realidad ideal y, por consecuencia necesaria, como el único material digno de autorrealización. La vida se vuelve obra poética, pero como resultado, el hombre se convierte en el autor de su propia vida al mismo tiempo que en observador de esa vida transformada en obra de arte. Sólo es posible dar forma a dicha dualidad a través de medios líricos. La certeza del fracaso se vuelve manifiesta ni bien es insertada en una totalidad coherente; el romántico se vuelve escéptico, decepcionado, cruel consigo mismo y con el mundo. La novela del sentimiento romántico de la vida es la novela de la decepción. Una inferioridad incapaz de traducirse en acción se retrae, pero no puede renunciar a lo que ha perdido para siempre; aun si quisiera hacerlo, la vida le impediría tal satisfacción, la forzaría a continuar luchando y a sufrir las derrotas que el artista anticipa y el héroe comprende.

Así las cosas, se da lugar a una falta de moderación romántica en todas las direcciones. La riqueza interior de la experiencia pura del alma se entiende como lo único esencial; la irrelevancia de la existencia del alma en la totalidad del mundo se impone con igual rudeza. La soledad del alma, su falta de respaldo de todo tipo, se intensifica hasta volverse inconmensurable y, al mismo tiempo, la causa de este estado anímico en una situación del mundo particular es revelada de forma despiadada. En términos composicionales, se tiende a un máximo de

continuidad, pues no hay existencia sino en un marco de subjetividad no interrumpida por ningún factor o acontecimiento externo; pero la realidad se desintegra en una serie infinita de fragmentos heterogéneos sin valencia de existencia independiente aun aisladamente, como sucede con las aventuras de *Don Quijote*. Los fragmentos viven por la gracia del estado de ánimo en el que son vividos, pero la totalidad revela el vacío de este estado en tanto reflexión. Por eso hay que negarlo todo, pues cualquier afirmación destruiría el precario equilibrio de las fuerzas. La afirmación del mundo exterior justificaría a los filisteos que se adaptaron sin más a la realidad, y el resultado sería tan sólo una sátira barata y burda. La afirmación lisa y llana de una interioridad romántica daría lugar al vano regodeo de formas sin forma, un psicologismo lírico jactancioso. Pero el mundo exterior y la interioridad son muy heterogéneos, muy hostiles el uno con el otro como para ser afirmados de manera simultánea, como sucede en las novelas que trascienden al terreno de la epopeya. La única salida es negar a ambos, pero esto sólo renueva y potencia el peligro fundamental de este tipo de novela: que la forma se deshaga en oscuro pesimismo. Las consecuencias puramente artísticas de dicha situación son inevitables: por un lado, la desintegración de todos los valores seguros e incondicionales del ser humano y la revelación de su nulidad última; por otro, la total dominación del estado de ánimo, es decir, de la tristeza impotente por un mundo superfluo en sí mismo, que brilla con la opacidad de una superficie en descomposición.

Toda forma debe contener algún elemento positivo para adquirir la sustancia de la forma. La naturaleza paradójica de la novela se revela de manera

sorprendente en el hecho de que el estado del mundo y el tipo humano que más se corresponde con sus requerimientos formales -para el que constituye la única forma adecuada- enfrenten al escritor con problemas prácticamente irresolubles. La novela de la decepción de Jacobsen, que expresa, a través de imágenes maravillosamente líricas, la melancolía del autor por un mundo donde "es bella, mas disparatada, la cantidad de cosas que lo habitan", se derrumba y deshace en pedazos; y el intento del autor por hallar una positividad desesperada en el ateísmo heroico de Niels Lyhne, su valiente aceptación de la necesaria soledad, nos da la impresión de que una ayuda aparece del exterior a la misma de la obra. La vida de este héroe, que había de convertirse en obra poética y resultó en pobre fragmento, es transformada, en el proceso de configuración, en una pila de escombros; la crueldad de la decepción resta valor al lirismo de los estados de ánimo, pero no puede dotar a los personajes y acontecimientos de sustancia o del peso de la existencia. La novela mantiene su carácter de hermosa e irreal combinación de voluptuosidad y crudeza, tristeza y desdén, pero no constituye una unidad; compone una serie de imágenes y aspectos, pero no una totalidad de vida. El intento de Goncharov de insertar al magnífico y profundo personaje de Oblomov en una totalidad a través de la introducción de una contrafigura positiva estaba también destinado a fracasar. La emblemática imagen de Oblamov en su lecho -una imagen que transmite por la fuerza la pasividad de este tipo de personaje- no salva la obra en su totalidad. De cara a la profundidad de la tragedia de Oblamov -cuya experiencia interior es directa y afecta de manera exclusiva lo esencial, pero ha fracasado

contundentemente siempre que se enfrentara con la más mínima manifestación de realidad exterior- la felicidad victoriosa de Stolz, su amigo "fuerte", resulta trivial. Al mismo tiempo, Stolz posee la fuerza necesaria para reducir el destino de Oblomov a la insignificancia; el carácter terroríficamente humorístico del divorcio entre interior y exterior, simbolizado en la imagen de Oblomov en su lecho, pierde cada vez más su profundidad y grandeza mientras procede la acción real de la novela: a saber, el intento de Stolz por reeducar a Oblomov y el fracaso de ese intento. El destino tragicómico de Oblomov se reduce indefectiblemente al mediocre destino de un personaje destinado a fracasar desde el comienzo. La mayor discrepancia entre idea y realidad es el tiempo: el transcurso del tiempo en tanto duración. La impotencia más profunda y humillante de la subjetividad consiste no tanto en su lucha inútil contra la falta de ideas en las formas sociales y sus representaciones humanas sino en no poder resistir el lento pero constante paso del tiempo, en tener que dejarse caer, lenta pero inexorablemente, de las alturas que, laboriosamente, ha escalado; en que el tiempo -esa sustancia en movimiento inasible, invisible- despoje a la subjetividad de todas sus posesiones y, de manera imperceptible, le imponga contenidos extraños. Por eso únicamente la novela, la forma literaria de la nostalgia trascendente de la idea, incluye el tiempo real -la *durèe* de Bergson- entre sus principios constitutivos. En otro lugar he señalado[2] que el drama no conoce el concepto de tiempo; que está sujeto a las tres unidades y, siempre que éstas sean comprendidas correctamente, la

2 *A modern drama fejlődésének története* (Historia de la evolución del drama moderno), 2 vol., Budapest 1912. El capítulo introductorio apareció en alemán bajo el título de *Zur Soziologie des modernen Dramas* en: *Archiv für Sozialwissenschaften und Sozialpolitik* XXXVII (1914), p. 303 ff., p. 662 ff.

unidad del tiempo constituye un estado del ser separado de la duración del mismo. Cierto es que la épica parece dar lugar a la duración del tiempo -si no, pensemos en los diez años de la Ilíada o la Odisea. Pero este tiempo es irreal, posee tan poca duración real como el tiempo en el drama; los hombres y los destinos permanecen incorrompidos por éste. Posee una dinámica propia y su función es únicamente la de expresar la grandeza de una empresa o de una tensión de una manera significativa. Los años son necesarios para que el oyente entienda el verdadero significado de la toma de Troya y la odisea de Ulises, al igual que el gran número de guerreros o los vastos territorios recorridos.

Pero los héroes no dan cuenta del paso del tiempo dentro de la obra; el paso del tiempo no afecta sus cambios internos o su posibilidad de cambiar. Sus edades son asimiladas en los personajes, y Néstor es anciano de la misma manera que Helena bella o Agamenón poderoso. Es cierto que los personajes de la épica conocen la dolorosa lección de vida de envejecer y morir, pero para ellos es mero conocimiento, reconocimiento; lo que viven y el modo en que lo hacen está tan maravillosamente fuera del tiempo como el mundo de los dioses. La actitud normativa con la épica, a decir de Goethe y Schiller, es aquella asumida con un acontecimiento pasado; de modo que su tiempo es estático y puede ser asimilado de una mirada. El autor de una épica y sus personajes pueden moverse libremente dentro de la obra, pues como todo espacio, posee varias dimensiones pero ninguna dirección. Y el tiempo presente normativo del drama, también estipulado por Goethe y Schiller, transforma el tiempo en espacio (en palabras de Gurnemanz). Sólo la falta de orientación de la literatura moderna se impone

la imposible tarea de representar el desarrollo y gradual paso del tiempo en términos dramáticos.

El tiempo puede volverse constitutivo sólo cuando el lazo con el hogar trascendental ha sido vulnerado. Tal como el éxtasis eleva la mística hacia una esfera donde toda duración y transcurrir del tiempo ha cesado y desde la cual debe caer devuelta en el mundo del tiempo únicamente por sus limitaciones orgánicas de criatura, así toda conexión estrecha y visible con la esencia crea un cosmos eximido *a priori* de esta necesidad. Sólo en la novela, cuyo objeto busca sin éxito la esencia, el tiempo se postula junto a la forma: el tiempo es la resistencia de lo orgánico -que sólo se asemeja a la vida- al significado presente; la voluntad de la vida de permanecer dentro de su cerrada inmanencia. En la epopeya, la inmanencia vital del sentido es tan intensa que suprime al tiempo: la vida entra en el terreno de la eternidad, lo orgánico no conserva ningún aspecto del tiempo más que la etapa del florecer; la etapa de marchitación y la muerte son dejadas en el olvido. En la novela, el sentido es separado de la vida y de ahí lo esencial de lo temporal; podríamos decir que la completa acción interna de la novela no es más que una lucha contra el poder del tiempo.

En el romanticismo de la decepción, el tiempo es el principio corruptor: la poesía, lo esencial, ha de desaparacer, y eventualmente será el tiempo el responsable de este perecer. Por eso en estas novelas todo el valor está colocado del lado del protagonista derrotado quien, por hallarse al borde de la muerte, rebosa en belleza y juventud lacerada, mientras al tiempo se le atribuye la aspereza, la severidad, la falta de idea. La autoironía se vuelve en contra de la esencia moribunda dotándola de los rasgos negativos de la juventud sólo como corrección

post-facto de esta oposición lírica unilateral al poder victorioso; el ideal es entendido como constitutivo del alma en estado de inmadurez. El diseño de conjunto de la novela será entorpecido si los valores positivos y negativos son divididos de manera tan tajante a ambos lados de la lucha. Una forma no puede negar realmente un principio de vida de no ser capaz de excluirlo *a priori* de su esfera; ni bien lo admita, debe hacerlo en tanto principio positivo y así éste, no sólo como fuerza opositora sino por propio derecho, se vuelve condición previa de la realización del valor.

El tiempo es la plenitud de la vida, aunque la plenitud del tiempo es la autoabolición de la vida y, con ella, del tiempo mismo. Lo positivo, lo que afirma la forma de la novela, independientemente de la tristeza inconsolable de ese contenido, no es sólo el sentido lejano que despierta con lentitud tras la fallida búsqueda, sino la plenitud de la vida, que se revela precisamente a través de los múltiples fracasos en la lucha y la búsqueda. La novela es la forma de la madurez viril: su canto consolatorio se oye en el albor del reconocimiento de que los sentidos perdidos se hallarán por doquier; de que el enemigo proviene del mismo hogar perdido que el caballero y defensor de la esencia; de que la vida debe perder su inmanencia de sentido para estar presente en todo lugar. Así el tiempo se convierte en el portador de la sublime poesía épica de la novela: ha cobrado una existencia inexorable, y ya nadie puede nadar contra su corriente ni regular su impredecible curso a bordo del embalse de los conceptos *a priori*. Aun así, persiste un sentimiento de resignación: todo lo existente debe provenir de alguna parte, debe dirigirse hacia alguna parte; aun si la dirección no revela sentido alguno, sigue siendo una dirección. De este sentimiento de resignación, mezclado

con una cuota de coraje, nacen las experiencias del tiempo auténticamente épicas pues dan lugar a la acción y parten de ella; experiencias de esperanza y recuerdo, del tiempo en tanto superador del tiempo: una visión sinóptica del tiempo como unidad solidificada *ante rem* y su comprensión sinóptica *post rem*. No existe experiencia simple, feliz del *in re* o de los tiempos que la han producido. Experiencias de este tipo sólo pueden ser subjetivas y reflexivas; no obstante existe siempre en ellas el sentido configurador de comprensión del sentido; las vivencias posibles de experimentar más cercanas a la esencia en un mundo que ha sido abandonado por dios.

Tal experiencia del tiempo constituye la base de *L´Education sentimentale* de Flaubert, y la ausencia de tal experiencia -una visión del tiempo puramente negativa- fue la responsable del eventual fracaso de otras grandes novelas de la decepción. De entre las grandes obras de este tipo, *L´Education sentimentale* parece ser la más carente de composición; no se evidencia allí ningún intento por contrarrestar la desintegración de la realidad exterior en partes heterogéneas y frágiles a través de algún tipo de reunificación o por reemplazar las partes ausentes o valencias de sentido a través de imágenes líricas de estados de ánimo; los fragmentos de realidad yacen ante nuestros ojos en toda su desnudez y aislamiento. La importancia de la figura central no deriva de la menor inclusión de personajes, la convergencia rigurosa de la composición en el centro, o el énfasis en la personalidad del personaje; la vida interior del héroe es tan fragmentaria como el mundo exterior, su interioridad no posee *pathos* alguno, ni lírico ni satírico, para contrarrestar la insignificancia de la realidad. Aun así, esta novela es una de las más típicas de la problemática de la forma de la novela de las del

siglo XIX; con la absoluta desolación de su materia, es la única que alcanza una objetividad épica verdadera y, a través de ella, la energía positiva y afirmativa de la forma lograda. El tiempo hace posible la victoria. El ilimitado e ininterrumpido flujo del tiempo es el principio unificador de la homogeneidad que suaviza los bordes filosos de los fragmentos heterogéneos y los pone en relación, aunque sea una relación irracional e inexpresable. El tiempo ordena el caos de la vida de los hombres y la hace aparecer como un fluir espontáneo, una entidad orgánica; los personajes aparentemente irrelevantes adquieren sentido, se relacionan, vuelven a separarse y a desaparecer en aquel sinsentido que precede al hombre y lo sobrevivirá. Más allá de los acontecimientos o de la psicología, el tiempo les brinda la cualidad esencial de su existencia; independientemente de su accidentalidad en términos pragmáticos y psicológicos, la apariencia de un personaje emerge de una continuidad real, y la atmósfera que produce el nacer de ese trecho de vida único e irrepetible anula la naturaleza casual de sus experiencias y el aislamiento de los acontecimientos relatados. La totalidad de vida que sostiene a todos los hombres cobra vida, se vuelve dinámica: la extensión de tiempo que abarca la novela, que divide generaciones e integra las acciones en marcos histórico-sociales, no es un concepto abstracto, una unidad construida conceptualmente luego del acontecimiento -como aquel de la totalidad de la *Comédie humaine*- sino un ente existente en y por sí mismo, un continuo concreto y orgánico. Esta totalidad constituye una imagen verdadera de la vida en tanto ningún sistema de valores, de ideas la puede penetrar sino con función reguladora; la única idea que contiene de modo inmanente es aquella de la propia existencia,

la de la vida como tal. Pero esta idea, que revela con crudeza la infinita distancia que nos separa de los verdaderos sistemas de ideas que se han vuelto ideales, al mismo tiempo hace aparecer menos desconsolador el fracaso de todos los esfuerzos. Todo lo que sucede puede parecer inútil, fragmentario y triste, pero siempre se halla iluminado por la esperanza o el recuerdo. Y la esperanza aquí no es un objeto de arte abstracto, ajeno a la vida, deteriorado por su derrota ante ella, sino una parte de la existencia que quiere embellecerla para luego conquistarla, pero que la vida rechaza una y otra vez. En el recuerdo, esa lucha continua es transformada en un camino misterioso e interesante pero atado al instante presente por lazos indestructibles. La duración avanza sobre el instante y sigue, pero es tal la riqueza de la duración de ese instante momentáneamente apresado e inmovilizado como instante de contemplación consciente, que fortalece aun lo pasado y lo perdido, y dota de valor de experiencia vivida a los acontecimientos que, en su momento, pasaron desapercibidos. Y así, por una extraña y melancólica paradoja, el momento del fracaso es el momento de valor; la comprensión y la vivencia de las negativas de la vida son la fuente de la que parece emanar la plenitud de la vida. Lo que se configura es la total ausencia de realización de sentido, pero la obra logra alcanzar la riqueza y la realización de una verdadera totalidad de vida.

Aquí radica la cualidad esencialmente épica de la memoria. En el drama (y en la epopeya) el pasado o bien no existe o se halla completamente presente. En tanto estas formas nada conocen del paso del tiempo, no dan lugar a una diferencia cualitativa entre la experiencia del pasado y el presente; el tiempo no posee poder de

transformación, no intensifica ni mengua el sentido de nada. Tal es el sentido formal de las escenas típicas de revelación y reconocimiento que nos presenta Aristóteles; algo que era pragmáticamente desconocido se vuelve visible y, en un mundo así alterado, los héroes del drama deben actuar de una manera que no proyectaban. Pero la fuerza del nuevo factor incluido no es disminuida por una perspectiva temporal, es absolutamente homogéneo y equivalente con el presente. De manera similar, el paso del tiempo nada altera en la épica. En la adaptación de *Cantar de los nibelungos*, Hebbel logró recoger la imposibilidad del olvido, que era la idea de venganza de Kriemhild y Hagen, pues tal imposibilidad pertenece esencialmente al drama. En la *Divina Commedia*, la vida terrenal recordada por los personajes es tan presente como Dante, a quien le hablan, o como el lugar de su castigo o recompensa. En cuanto a la poesía lírica, el cambio es esencial para toda experiencia lírica del pasado; la poesía lírica no conoce objeto, estructurado como tal, que pueda existir tanto en el vacío de tiempo o en la atmósfera de su paso: le da forma al proceso de recuerdo u olvido, y el objeto no es sino un pretexto para la experiencia. Sólo en la novela, y en ciertas formas épicas similares, la memoria funciona como fuerza creativa que afecta al objeto y lo transforma. La cualidad auténticamente épica de esa memoria es la experiencia afirmativa del desarrollo de la existencia. La dicotomía interior-exterior puede ser abolida si el sujeto ve la unidad orgánica de la totalidad de su vida a través del proceso por el cual su presente empírico es producto de su vida pasada plasmada en el recuerdo. La superación de esta dualidad -esto es, la exitosa integración y dominación del objeto- convierte esta experiencia en un elemento de la forma épica auténtica.

El pseudo-lirismo de la novela de la decepción y sus estados de ánimo, se revela más claramente en que sujeto y objeto se hallan separados de manera tajante en la experiencia del recuerdo; la memoria, desde el punto de vista de la subjetividad presente, comprende la discrepancia entre el objeto tal como se manifestaba en la realidad y la visión idealizada que posee el sujeto del mismo. Lo arduo de tal empresa se debe entonces no tanto a la naturaleza intrínsicamente desconsoladora del contenido como a la discordancia irresuelta de la forma -a que el objeto de la experiencia se construya de acuerdo a las leyes formales del drama, mientras que el sujeto de la experiencia es lírico. El drama, la poesía lírica y la épica, cualquiera sea la jerarquía en que las ubiquemos, no constituyen la tesis, antítesis o síntesis del proceso dialéctico; cada una de ellas es un medio, cualitativamente diferente uno de otro, para dar forma al mundo. Cada forma parece positiva en tanto cumple con sus propias leyes estructurales; la afirmación de la vida que parece emanar de ella como estado de ánimo no es otra cosa que la resolución de las discordancias que exige la forma, la afirmación de su propia sustancia formada. La estructura objetiva del mundo de la novela devela una totalidad heterogénea, que se ajusta únicamente a reglas cuyo significado está prescripto pero no determinado. Por eso la unidad de personalidad y de mundo -unidad vagamente percibida en el recuerdo pero que alguna vez formó parte de nuestra experiencia empírica- en su esencia subjetiva, objetiva y constitutivamente reflexiva es la más profunda y auténtica forma de alcanzar la totalidad exigida por la forma de la novela. El retorno al hogar del sujeto -el retorno a sí mismo- ha de hallarse en esta experiencia, tal como la anticipación de este retorno y el deseo de anclarlo en la experiencia de la esperanza. Es este retorno el que,

en retrospectiva, completa todo lo que se haya comenzado, interrumpido y dejado de lado en el camino. La cualidad lírica de los estados de ánimo se supera en el estado de experimentar este retorno porque está relacionado con el mundo exterior, con la totalidad de la vida. Y la interioridad que comprende esta unidad, en tanto se relaciona así con el objeto, se eleva sobre el mero análisis; se convierte en una comprensión intuitiva, premonitoria del inalcanzado y por eso indescriptible sentido de la vida –el núcleo más profundo de toda acción manifiesta. Una consecuencia natural de la naturaleza paradójica de esta forma de arte es la tendencia de las grandes novelas a adentrarse en el terreno de la épica. *L' Education sentimentale* es la única gran excepción a lo anterior y por ello el mejor modelo de la forma de la novela. La tendencia se aparece con más visibilidad en la representación del paso del tiempo y en la relación del tiempo con el núcleo artístico de la obra. *Hans im Glück* -que, de todas las novelas del siglo XIX es la que más se acerca quizás a los grandes logros de Flaubert- establece el objetivo: su cumplimiento justifica y completa la totalidad de la vida del héroe, demasiado concreta en cuanto a contenido, poniendo demasiado énfasis en el valor, para alcanzar, hacia el final, la perfección, la unidad auténticamente épica. Para este héroe, su viaje a través de la existencia es mucho más que una inevitable complicación del ideal: es el desvío necesario sin el cual el objetivo carecería de peso y su cumplimiento, de valor. Pero el mismo héroe tiene valor únicamente en relación a este objetivo específico: el valor de haber crecido, no el del crecer. Su experiencia del tiempo, entonces, tiende apenas a penetrar en lo dramático, a separar críticamente lo que es sostenido por el valor de lo que ha sido abandonado por el sentido. Pontoppidan enfrenta esta tendencia con admirable tacto, pero sus

vestigios en tanto dicotomías que no se han resuelto por completo se hallan aún presentes en la obra.

El idealismo abstracto y su íntima relación con el hogar trascendente, metatemporal, hace necesario este entrecruzamiento entre la novela y la épica. Por eso la gran obra de este tipo, *Don Quijote*, se adentra en la esfera de la epopeya de manera aún más clara en sus fundamentos formales e histórico-filosóficos. Los acontecimientos en *Don Quijote* son prácticamente atemporales, conforman una serie abigarrada de aventuras aisladas consumadas en sí mismas; y mientras que el final completa la obra como todo, en cuanto a sus principios y problemas, lo hace sólo por el todo y no por la totalidad concreta de las partes. Allí yace la característica épica de *Don Quijote*, su maravillosa jocosidad y rigidez por fuera de toda atmósfera. Desde luego es la obra creada la que alcanza regiones más puras más allá del paso del tiempo; el fundamento de vida que sostiene la obra no es imperecedero ni mítico, responde al paso del tiempo y todo carga con las huellas de su origen histórico. La luz de una fe demoníaca, irracional en un hogar trascendente e inexistente absorbe las sombras y reflejos de este origen y traza gruesos contornos alrededor de cada imagen. Pero no puede hacernos olvidar aquel origen, puesto que la obra debe su única combinación de irónica jocosidad y poderosa melancolía a su irrepetible victoria sobre el peso del tiempo. Aquí como en todos lados, no es Cervantes, el poeta ingenuo, quien superó los peligros, insospechados por él, de la forma elegida y halló el camino hacia una improbable perfección; fue Cervantes, el visionario intuitivo del momento histórico-filosófico único. Su visión nace en el punto de inflexión de dos épocas históricas; las reconoció, las comprendió y llevó las problemáticas más desconcertantes hacia la esfera de una trascendencia que alcanzó su completo desarrollo como

forma. El antepasado y el heredero formal de *Don Quijote* -la épica caballeresca y la novela de aventuras- ambos dan cuenta del peligro inherente en esta forma, peligro que surge de su entrecruzamiento con la épica, de su incapacidad para dar forma a la *durée*; el peligro de la trivialidad, de verse reducida a mero entretenimiento. Tal es la problemática necesaria de este tipo de novela: de la misma manera que la desintegración y la falta de forma debido a la imposibilidad de contrarrestar el fortísimo peso del tiempo, son los peligros inherentes de la otra forma de la novela: la novela de la decepción.

CAPÍTULO III

LOS AÑOS DE APRENDIZAJE DE WILHELM MEISTER COMO INTENTO DE SÍNTESIS

El problema - Idea de una comunidad social y su forma en la literatura - El mundo de la novela pedagógica y el romanticismo de la realidad - Novalis - La propuesta de Goethe y la trascendencia de la forma novelística en la épica.

Wilhelm Meister se halla, estética e histórico-filosóficamente en el medio de estos dos tipos de novela. Su tema es la reconciliación del individuo problemático, guiado por su experiencia empírica del ideal, con la realidad social concreta. Esta reconciliación no puede ni debe ser el resultado de un acuerdo u armonía previa, lo que la convierta en una novela humorística moderna (del tipo que ya mencionamos), salvo que,

mientras que en tales novelas la armonía preexistente constituye el mal necesario, aquí se convertiría en el núcleo positivo. (*Soll und Haben*, de Freytag es un ejemplo clásico de dicha objetivación, de la falta de idea y del principio anti-poético). El tipo de personalidad y la estructura de la trama están determinados por la condición necesaria de que una reconciliación entre interioridad y realidad, aunque problemática, es de todas formas posible; una reconcialiación que debe buscarse a través de luchas cruentas y aventuras peligrosas, pero que, eventualmente, es alcanzable. Por esta razón la interioridad retratada en estas novelas debe asimismo situarse entre los dos tipos analizados previamente; su relación con el mundo trascendente de las ideas no es demasiado fuerte tanto subjetiva como objetivamente. El alma no es completamente autónoma, su mundo no es ni debería ser una realidad completa en sí misma que pueda oponerse a la realidad exterior como un poder concurrente; el alma en estas novelas acarrea más bien -como signo de su débil pero aún no vulnerado lazo con el orden trascendente- un anhelo por un hogar terrenal que se corresponda con su ideal, un ideal que elude toda definición positiva pero resulta claro en términos negativos. Tal interioridad representa por un lado un idealismo más amplio, versátil y concreto y, por otro, una expansión del alma que busca alcanzar su realización en la acción, en su contacto con la realidad y no meramente en su contemplación. Una interioridad que se halla a mitad de camino entre el idealismo y el romanticismo, y es rechazado por ambos en tanto compromiso, cuando lo que ella intenta en su seno es establecer una síntesis entre ambos y a la vez superarlos.

Se sigue de esta posibilidad que, dada por el tema

mismo de la efectiva acción sobre la realidad social, la organización del mundo exterior en profesiones, clases, rangos, etc., es de decisiva importancia para este tipo humano particular como el sustrato de su actividad social. El contenido y el objetivo del ideal que anima la personalidad y determina sus acciones habrá de hallar respuesta a las demandas más profundas de su alma en la estructura social. Esto significa, al menos como postulado, que la soledad inherente del alma es superada; y al revés, presupone la posibilidad del entendimiento y la acción mutua de la comunidad interior humana respecto de lo esencial. Tal comunidad no es el resultado del arraigo natural de una comunidad a una estructura social específica, ni de una solidaridad natural por afinidad (como en la antigua épica); tampoco es la experiencia mística de una comunidad, una iluminación repentina que rechaza la individualidad solitaria por efímera, estática, pecaminosa. Esta comunidad es alcanzada a través de personalidades, antes solitarias y encerradas en sí mismas, que se adaptan y acostumbran a convivir; es el fruto de una resignación rica y enriquecedora, la coronación de un proceso de educación, un estado de madurez alcanzado con esfuerzo. El contenido de tal madurez es un ideal de humanidad libre que comprende y afirma las estructuras de la vida social como formas necesarias de la comunidad humana, aunque sólo las ve como ocasión de expresión activa de la sustancia esencial de la vida, tomando posesión de esas estructuras, no en su rígido ser-para-sí político y legal, sino como los instrumentos necesarios de objetivos que las trascienden. El heroísmo del idealismo abstracto y la pura interioridad del romanticismo son así relativamente justificados, pero únicamente como tendencias a superarse e integrarse en

el orden interiorizado; en sí mismas y por sí mismas, parecen tan censurables y condenadas a perecer, como el filisteísmo, la aceptación de un orden externo, aunque vacuo de ideas, simplemente porque es el orden dado.

La estructura de la relación entre el ideal y el alma relativiza la posición central (accidental) del héroe: se lo escoge de entre un número ilimitado de seres que comparten sus aspiraciones, y es ubicado en el centro de la narrativa simplemente porque su búsqueda y hallazgo revelan la totalidad del mundo de manera más evidente. En la atalaya donde se registran los años de aprendizaje de Wilhelm Meister, se registran los de Jarno y Lothario entre otros –ambos miembros y no miembros de la Liga. Y la novela contiene, en los recuerdos de Canoness, un cercano paralelismo con la historia de la educación del héroe. Es cierto que en la novela de la decepción, la posición central del personaje es también a menudo casual (mientras que el idealismo abstracto debe hacer uso de un héroe distinguido y ubicado en el centro de los acontecimientos por su soledad); pero aquí se trata más bien de un medio de exponer la naturaleza corruptora de la realidad: mientras que toda interioridad está destinada a volverse aflicción, todo destino individual es meramente un episodio, y el mundo consiste en un número infinito de acontecimientos aislados y heterogéneos que sólo tienen en común la fatalidad del fracaso. Pero aquí la base filosófica de la relatividad de la posición del héroe es la posibilidad de éxito de las aspiraciones tendientes a un objetivo común; los personajes individuales se hallan íntimamente relacionados por esta comunidad de destino; mientras que en la novela de la decepción el paralelismo de sus vidas sólo contribuía a aumentar su soledad.

Por esta razón Goethe, en *Wilhelm Meister*,

navega entre el idealismo abstracto, que se concentra en la acción pura, y el romanticismo, que interioriza la acción y la reduce a la contemplación. El humanismo, visión fundamental de este tipo de obra, exige un equilibrio entre la acción y la contemplación, entre el deseo de dar forma al mundo y el ser puramente receptivo ante él. Se denomina a esta forma la "novela pedagógica", y con razón, pues su acción debe ser un proceso consciente, controlado, tendiente a alcanzar un objetivo determinado: el desarrollo de ciertas cualidades en el hombre que nunca florecerían de no mediar la intervención de otros hombres y circunstancias; mientras que el objetivo así alcanzado es en sí mismo formativo y alentador para otros; es él mismo un elemento pedagógico. Una historia determinada por ese objetivo posee una cierta serenidad producto de la seguridad. Pero no se trata de una serenidad de un mundo apriorístico; la voluntad en torno a la educación, una voluntad consciente y segura de su objetivo, es lo que crea la atmósfera de la seguridad última. El mundo de esa novela no está libre de peligro en sí mismo; para demostrar el riesgo que se corre y que puede evitarse a través de la salvación individual pero no a través de una salvación apriorística, muchos personajes deben desaparecer por su incapacidad de adaptación, mientras que otros lo hacen por su precipitada e incondicional entrega a la realidad. Existen empero caminos hacia la salvación individual, y se ve una comunidad entera arribar con éxito al final de los mismos, ayudándose unos a otros y cayendo en errores durante el proceso. Y lo que se ha vuelto una realidad para muchos debe, al menos, ser potencialmente accesible para todos.

La gran sensación de seguridad que subyace

a este tipo de novela surge, entonces, de la relatividad del personaje central, que a su vez está determinado por una creencia en la posibilidad de destinos comunes y formaciones de vida. Ni bien esta creencia desaparece -lo que en términos formales equivale a decir: ni bien la acción de la novela se construya a raíz de los destinos de una persona que atraviesa diferentes comunidades reales o imaginarias pero cuyo destino no se involucra con los de éstas- la forma de la obra debe someterse a un cambio sustancial, acercándose a la de la novela de la decepción, donde la soledad no es accidental ni producto de la acción del sujeto, sino que significa que la voluntad de esencia siempre conduce fuera del mundo de las estructuras sociales y las comunidades y que una comunidad sólo es alcanzable de manera superficial y únicamente basada en el compromiso. El personaje central se vuelve problemático, no por sus así llamadas "tendencias equivocadas", sino porque quiere dar cuenta de su más profunda inferioridad en el mundo exterior. El elemento pedagógico, que este tipo de novelas aún mantiene y que las distingue claramente de las novelas de la decepción, es que el estado último de resignación del héroe por su soledad no implica el colapso total de sus ideales sino un reconocimiento de la discordancia entre la interioridad y el mundo. El héroe da cuenta de esta dualidad de manera activa: se adapta a la sociedad resignándose a aceptar sus formas y encerrándose en sí mismo, preservando su interioridad que sólo puede realizar en el interior de su alma. Su arribo último expresa el estado presente del mundo pero no implica ni una protesta contra él ni una aceptación; el sujeto se limita a vivirlo y comprenderlo, intentando ser imparcial, así se atribuye la incapacidad del alma de realizarse en el mundo no sólo a la naturaleza

inesencial del mundo sino también a la propia debilidad del alma. En la mayoría de los casos concretos, la línea divisoria entre este tipo de novela pedagógica post-goethiana y la novela de la decepción es a menudo imprecisa. En la primera versión de *Der Grüne Heinrich* se puede dar cuenta de esto con claridad, mientras que la versión final definitivamente se ubica en el curso exigido por la forma. Pero la posibilidad de tal indeterminación -aunque sea superable- revela el único gran peligro inherente en esta forma debido a su base histórico-filosófica: el de una subjetividad que no sirve de modelo, que no se ha vuelto símbolo, y que ha de destruir la forma épica. El héroe y su destino entonces se vuelven asuntos privados y la obra un recuerdo personal sobre cómo una persona logra reconciliarse con su mundo. (La novela de la decepción contrarresta la gran subjetividad de los personajes con la universalidad demoledora, igualadora del destino). Tal subjetividad es aún más difícil de vencer que la de la narrativa impersonal pues dota a todo -aún cuando la técnica sea perfectamente objetiva- de las características irremediables, absurdas de lo meramente privado; permanece como simple aspecto, haciendo más dolorosamente evidente la ausencia de totalidad mientras que constantemente afirma crear una. La gran mayoría de las modernas "novelas pedagógicas" han fracasado rotundamente en superar este peligro. La estructura de los personajes y destinos en *Wilhelm Meister* determina la del mundo social que los rodea. Aquí también nos enfrentamos con una situación intermedia: las estructuras de la vida social no se modelan en un mundo trascendente, estable, seguro, tampoco son en sí mismas un orden completo y articulado, sustancializado hasta convertirse en su mismo objeto; ese mundo excluiría toda

posibilidad del héroe de buscar o perder su camino. Pero estas estructuras tampoco conforman una masa amorfa, pues entonces la interioridad orientada hacia el hallazgo de un orden permanecería presa de su desamparo y el cumplimiento del objetivo sería impensable desde el comienzo. El mundo social debe, entonces, ser exhibido como el de la convención, sólo parcialmente susceptible de ser penetrado por el sentido vivo.

Se introduce entonces un nuevo principio de heterogeneidad en el mundo exterior: una jerarquía de las diferentes estructuras y capas de acuerdo a su grado de penetrabilidad por el sentido. Esta jerarquía es irracional e incapaz de ser racionalizada; y el sentido, en este caso particular, no es objetivo sino equivalente a la posibilidad de una personalidad de realizarse en la acción. La ironía adquiere aquí una importancia crucial como elemento en la creación de la obra pues es imposible afirmar que alguna estructura en sí posea o no tal sentido; imposible decidir de antemano si una estructura puede ser elegida o no, y sólo su interacción con el individuo puede revelar esto. La necesaria ambigüedad se intensifica pues resulta imposible establecer, en cada serie de interacciones, si la idoneidad o no de la estructura del individuo se debe al éxito o fracaso de éste o si se trata de un juicio acerca de la estructura misma. Pero tal afirmación irónica de la realidad -puesto que esta incertidumbre ilumina aun una realidad carente completamente de ideas- constituye, después de todo, sólo un estadio intermedio: la culminación del proceso de educación debe, inevitablemente, idealizar románticamente ciertas partes de la realidad y abandonar otras a la prosa, en tanto carentes de sentido. Pero el autor no debe abandonar la ironía para reemplazarla por la afirmación lisa y llana, aun cuando esté relatando

el eventual arribo al hogar. Esta objetivización de la vida social constituye la mera ocasión de algún elemento exterior de cobrar visibilidad y volverse activo y fecundo; y la anterior homogeneización irónica de la realidad, a la que el arribo al hogar le debe su carácter de realidad -su naturaleza siempre independiente a visiones y tendencias subjetivas- no puede ser abolida, aun con el eventual arribo al hogar, sin poner en peligro la unidad del todo. Y así el armonioso y significativo mundo alcanzado es tan real y tan dotado de las características de lo real como los diferentes grados de sinsentido y de penetración parcial por el significado que lo precedió en la historia.

En este tacto irónico de la presentación romántica de la realidad yace el otro gran peligro inherente en esta forma novelística, que sólo Goethe logra evadir, y no completamente: el peligro de idealizar la realidad a tal punto que se convierta en una esfera totalmente separada de lo real o, lo que es aún más peligroso desde el punto de vista de la formación artística, en una realidad completamente no problemática, para la que las formas de la novela ya no resulten adecuadas. Novalis, que tildaba la obra de Goethe como prosaica y antipoética precisamente por esto, ubica al cuento de hadas -trascendencia cristalizada en la realidad- como objetivo y canon de la poesía épica en contraposición al método utilizado en *Wilhelm Mesiter*. "*Los años de aprendizaje de Wilhelm Mesiter*", escribe Novalis, "es en un sentido una obra completamente prosaica y moderna. El elemento romántico no está presente, y es entonces la poesía de la naturaleza lo maravilloso. Sólo toma lo ordinario, lo humano; la naturaleza y el misticismo son prácticamente dejados de lado. Se trata de la poetización de una historia de vida burguesa y

doméstica. Lo maravilloso es eliminado como mera poesía y exaltación. El ateísmo artístico es el espíritu de este libro… Es, en definitiva, no poético en el grado máximo, no importa cuán poética sea la narrativa". Y otra vez el remitir de Novalis a la época de las épicas caballerescas no es casual, sino el resultado de la enigmática y a la vez tan racional afinidad electiva entre la intención fundamental de un autor y el tema de su obra. Novalis, al igual que los autores de la época, quería crear una totalidad de revelada trascendencia dentro de una realidad terrenal (aunque podemos hablar sólo de una correspondencia de objetos *a priori*, no de una "influencia" directa o indirecta). Su estilización, al igual que la de las épicas caballerescas, debía orientarse, entonces, hacia el cuento de hadas. Pero mientras la intención de los autores de las épicas medievales era épico en sentido puro, natural, y consistía en dar forma directamente a la vida real (la presencia fugaz de lo trascendente y, con ella, la transfiguración de la realidad en un cuento de hadas era el obsequio que recibían de la situación histórico-filosófica), para Novalis esta realidad de cuento de hadas como recreación de la unidad quebrada entre realidad y trascendencia se convirtió en un objetivo consciente. Y es precisamente por ello que no lograba alcanzar una síntesis completa y decisiva. Su realidad cae de tal manera bajo el peso de lo terrenal carente de ideales, su mundo trascendente es tan poco realista, tan insustancial -puesto que deriva tan directamente de la esfera filosófico-postulativa de la pura abstracción- que ambos son incapaces de unirse en una totalidad de vida. Y así la responsabilidad artística que Novalis detectaba en Goethe es aún mayor -e irreparable- en su propia obra.

El triunfo de la poesía, su dominación transfigurativa y liberadora del universo, no posee la

fuerza constitutiva para hacer que todos los elementos prosaicos y terrenales la sigan hasta el paraíso. La idealización de la realidad sólo la asemeja a la poesía, pero esta semejanza no puede traducirse en acontecimientos, en términos épicos; y así, la épica auténtica de la obra de Novalis cae en la misma problemática que la de Goethe (pero en mayor grado) o sencillamente se la evade a través de reflexiones líricas e imágenes emotivas. La estilización de Novalis sigue siendo una puramente reflexiva, que oculta superficialmente el peligro pero que de hecho lo intensifica. La idealización lírica y emocional de las estructuras de la realidad social no puede relacionarse con la vida esencial de la interioridad en tanto la realidad en el presente estado de desarrollo carece de armonía preestablecida. En tanto Novalis rechazaba la solución goethiana de hallar un equilibrio irónico, oscilante, mantenido desde el punto de vista del sujeto y tocando lo menos posible las estructuras de la sociedad, no le quedó otro remedio que el de poetizar estas estructuras en existencia entonces objetiva y crear un mundo bello y armonioso pero cerrado en sí mismo y desconectado de todo elemento exterior; un mundo conectado sólo reflexivamente, a través del estado de ánimo, con la trascendencia real o con la interioridad problemática, pero no en sentido épico, con lo cual no podía convertirse en una totalidad verdadera.

La superación de este peligro no se halla enteramente libre de problemas aún en Goethe. Aunque pone gran énfasis en la meramente potencial y subjetiva naturaleza de la penetración del sentido en la esfera social en que el héroe alcanza su realización, la noción de comunidad en que se sustenta todo el edificio requiere que las estructuras sociales tengan una

sustancialidad mayor, más objetiva y por lo tanto, una adecuación más auténtica a los sujetos normativos que aquellas esferas que han sido superadas. Esta objetiva remoción de la problemática fundamental acerca la novela a la epopeya; pero sigue siendo imposible que una obra que comenzó como novela termine siendo una épica, e igual de imposible es, una vez que se ha dado tal entrecruzamiento, homogeneizar nuevamente el trabajo a través del renovado uso de la ironía. Por eso en *Wilhelm Meister* el mundo de la nobleza, que no pertenece enteramente a la forma de la novela y es frágil, en cierta forma, es puesto como símbolo de la dominación activa de la vida en contraposición a la maravillosa unidad de la atmósfera del teatro, que nace del espíritu verdadero de la forma novelística. Sin duda, por la naturaleza de las bodas con las que concluyen las novelas, la nobleza como estado social se interioriza con la fuerza e intensidad sensible de la épica, de manera que la superioridad objetiva de una clase se transforma hasta significar una mera ocasión favorable para un estilo de vida más libre y generoso para cualquiera que posea las potencialidades internas necesarias. Pero a pesar de esta irónica reserva, se enaltece a una clase social a un nivel de sustancialidad que, interiormente, no puede corresponder. Dentro de esta clase, aunque integrada por un número pequeño de miembros, ha de tener lugar un florecimiento cultural universal, capaz de absorber los destinos individuales más disímiles. En otras palabras, el mundo se reduce a una sola clase y se basa en ésta: la nobleza; así, comparte el esplendor del mundo libre no problemático de la epopeya. Ni siquiera la gran destreza artística con la que Goethe introduce nuevos problemas en este estadio tardío de la novela puede alterar la

consecuencia inmanente del final de la novela. El mundo que describe Goethe, con su relativa adecuación a la vida esencial, no contiene ningún elemento que pueda ofrecer una posibilidad para la necesaria estilización. Por eso Goethe se veía obligado a introducir el tan criticado aparato fantástico de los últimos capítulos de la novela, la torre misteriosa, los iniciados que todo conocen y sus acciones sobre la providencia, etc. Aquí se hace uso de los métodos de la epopeya romántica; se los necesita para dar significación sensible y gravedad al final de la novela; y aunque Goethe intentó quitarles su cualidad épica al utilizarlos de forma ligera e irónica -esperando así transformarlos en elementos de la forma de la novela- no lo logró. A través de la ironía creativa -con la que daba sustancia a elementos que carecían de valor en sí mismos para ser susceptibles de tratamiento artístico y controlaba cualquier intención de separación de la forma de la novela- restaba valor a lo milagroso al revelar su costado jocoso, arbitrario, inútil. Y no podía evitar que se introdujera una discordancia disruptiva en la unidad del todo; lo milagroso se vuelve una mistificación sin sentido oculto alguno, un elemento narrativo sin real importancia pero en el que se pone mucho énfasis, un ornamento divertido sin ninguna gracia decorativa. Esto era más que una concesión al gusto de época (como muchos entienden como disculpas), y después de todo, es prácticamente imposible imaginar *Wihelm Meister* sin este elemento maravilloso, por inorgánico que fuese. Una necesidad formal esencial llevó a Goethe a utilizarlo y ese uso debió fracasar pues, dada la intención fundamental del autor, estaba orientado hacia una forma menos problemática que aquella impuesta por su sustrato -es decir, la épica histórica. Otra vez, la mirada

utópica del autor no lo deja detenerse en el mero retrato de la problemática determinada en el tiempo; no logra satisfacerse con un mero destello, una mera experiencia subjetiva de sentido irrealizable; es forzado a postular una experiencia puramente individual que, de manera postulativa, pueda tener validez universal, como el sentido existente y constitutivo de la realidad. Pero la realidad se rehúsa a ser forzada a tal nivel de sentido y, al igual que con el resto de los problemas decisivos de las grandes formas literarias, ninguna habilidad artística es tan grande como para superar el abismo.

CAPÍTULO IV

TOLSTOI Y LOS INTENTOS POR TRASCENDER LAS FORMAS SOCIALES DE LA EXISTENCIA

La novela como polémica con la convención - El concepto de naturaleza de Tolstoi y sus problemáticas consecuencias en la forma de la novela - La postura dual de Tolstoi en una filosofía de la historia de las formas épicas - Dostoievski: una introducción.

La trascendencia de la novela hacia la épica, como hemos discutido, parte de la vida social; trastoca la inmanencia de la forma hasta el punto que, en el momento crucial, imputa una sustancialidad sobre el mundo descripto que ese mundo es incapaz de sostener ni mantener en un estado de equilibrio. La intención

epopéyica del artista, su deseo de arribar a un mundo que trasciende los problemas, se busca en un ideal utópico inmanente de las formas y estructuras sociales; por lo tanto, no trasciende estas formas y estructuras en general sino sólo sus posibilidades concretas históricamente dadas -y esto es suficiente para destruir la inmanencia de la forma.

Esta actitud aparece por primera vez en la novela de la decepción, donde la incongruencia entre interioridad y mundo convencional llevaba a una completa negación del segundo. Pero mientras esta negativa indique tan sólo una actitud interior, la inmanencia de la novela -siempre que la forma sea lograda con éxito- permanece intacta, y la falta de equilibrio tiene que ver más con una cuestión de desintegración general de la forma lírica y psicológica, que a una trascendencia de la novela en la épica. (Ya hemos analizado el caso particular de Novalis). Pero esa trascendencia resulta inevitable si el rechazo utópico del mundo convencional se objetiva en una realidad igualmente existente, de manera que la polémica negativa se vuelva la forma central de la obra. El desarrollo histórico de Europa occidental nunca brindó tal posibilidad. Esta exigencia utópica del alma es de entrada imposible de llevar a cabo, está dirigida a un mundo exterior acorde a un alma diferenciada, refinada, que se ha vuelto pura interioridad. El rechazo de la convención no tiende a la convencionalidad misma sino, en parte, a su divorcio del alma y a su falta de refinamiento. Su estado, el de la civilización, no el de la cultura, y su falta de espiritualidad son ambos rechazados. Con la excepción de ciertas tendencias puramente anarquistas que hasta podrían ser definidas como místicas, lo que se desea es siempre la objetivación de una cultura en

estructuras que pueden ser adecuadas a la interioridad. (Este es el punto donde la novela de Goethe se conecta con este desarrollo particular, aunque en *Wilhelm Meister* efectivamente se encuentra esta cultura, lo que le da al libro su ritmo particular: capas de estructuras sociales, que se vuelven más y más esenciales con la madurez del héroe y su eventual desecho al idealismo abstracto y al romanticismo utópico, sobrepasan cada vez más sus expectativas). La crítica (el rechazo) a esta forma sólo puede expresarse líricamente. Aun en Rousseau, cuya romántica visión del mundo conllevaba el rechazo de todas las estructuras culturales, la polémica toma la forma de la pura polémica, es decir, es retórica, lírica y reflexiva. El universo cultural de Europa occidental se halla tan anclado a la imposibilidad de escapar de sus estructuras constitutivas que no puede adoptar otra actitud frente a ellas que no sea de polémica.

El mayor acercamiento de la literatura rusa del siglo XIX a ciertas condiciones orgánicas naturales, que fueran el sustrato de su actitud subyacente e intención creativa, hizo posible que esa literatura fuera creativamente polémica. Tolstoi, heredero de Turgenev -un novelista de la decepción fundamental en de la Europa occidental- creó una forma de novela que trasciende en grado máximo a la epopeya. La mentalidad auténticamente épica de Tolstoi, que poco tiene que ver con la forma de la novela, aspira a alcanzar una vida basada en los sentimientos de comunidad entre seres humanos simples, íntimamente ligados a la naturaleza, una vida adaptada al gran ritmo de la naturaleza, que se mueva de acuerdo a los ciclos de nacimiento y muerte y excluya toda estructura innatural, insignificante o disruptiva, que conduzca a la desintegración y al estancamiento. "El *muzhik* muere de

a poco", escribe Tolstoi sobre su relato *Tres muertes* a la condesa A.A. "La naturaleza es su religión, pues con ella ha compartido su vida. Ha derribado árboles, sembrado y cosechado centeno; ha degollado corderos y otros han nacido en su granja; han venido al mundo niños y han muerto ancianos, y él conoce la ley de la que jamás se ha apartado como sí lo ha hecho la mujer del feudo; la conoce bien y la ha mirado directamente a los ojos… El árbol muere de a poco, simple, bellamente, porque no miente, no hace gestos, no teme y nada lamenta".

Lo paradójico de la situación histórica de Tolstoi, que da cuenta mejor que otra cosa hasta qué punto la novela es la forma épica necesaria de nuestro tiempo, se manifiesta en la imposibilidad de traducir este mundo en movimiento o acción; imposibilidad que también le atañe al autor que no sólo lo anhela sino que lo ha visto y descripto con claridad; ese mundo se mantiene como elemento de la obra épica pero no es él mismo realidad épica. El mundo natural de las viejas epopeyas era, después de todo, una cultura cuyo carácter orgánico era su cualidad específica, mientras que la naturaleza que Tolstoi postula como el ideal y que reconoce como efectivamente existente, en su más profunda esencia, debe ser naturaleza (y se opone, como tal, a la cultura). Esta necesaria oposición es el problema insoluble de las novelas de Tolstoi. En otras palabras, su intención épica debía resultar en una forma de novela problemática, no porque hubiera fracasado en superar a la cultura o porque su relación con la naturaleza y la forma en que la experimentaba y describía era de tipo sentimental -no por razones psicológicas- sino por razones que tienen que ver con la forma y la relación de ésta con su sustrato histórico-filosófico.

Una totalidad de hombres y acontecimientos es posible sólo en la esfera de la cultura, independientemente de la actitud frente a ésta. En las obras épicas de Tolstoi, entonces, el elemento decisivo pertenece tanto al marco como al contenido, al mundo de la cultura que él rechaza como problemático. Pero en tanto la naturaleza -aunque no pueda convertirse en una totalidad inmanentemente completa- existe de manera objetiva, la obra está compuesta por dos realidades heterogéneas tanto respecto al valor que se les asigna como a la cualidad de su ser. Ponerlas en relación, lo que posibilitaría llevar a cabo una obra que efectivamente fuera una totalidad, sólo puede tomar la forma de la experiencia empírica de pasar de una realidad a la otra. O, para decirlo más concretamente, en tanto la dirección escogida es resultado del valor asignado a ambas realidades, se trataría de pasar de la cultura a la naturaleza. Y así, como consecuencia paradójica de la paradójica relación entre la mentalidad del escritor y el momento histórico en que se encuentra, una experiencia sentimental, romántica finalmente se convierte en el centro la obra: la insatisfacción de los personajes principales con todo lo que les ofrece el mundo de la cultura, y la búsqueda y hallazgo de la segunda realidad, la más esencial: la realidad de la naturaleza. La paradoja que resulta de esta experiencia se intensifica aun más por el hecho de que esta "naturaleza" de la que habla Tolstoi no posee una plenitud ni una perfección que puedan convertirla en un hogar donde los personajes pudieran arribar y echarse a descansar, como sí sucedía en el mundo más sustancial de la novela de Goethe. Se trata más bien de una garantía basada en los hechos de que una vida esencial realmente existe más allá de la convencionalidad -una vida a la que

se puede llegar a través de las experiencias de un ser pleno y auténtico, la experiencia de sí del alma, pero de la que irremediablemente se debe salir para volver al mundo de la convención.

Con la crueldad heroica de un escritor de grandeza histórica, Tolstoi no se rehúse a describir las desoladoras consecuencias de su visión del mundo; ni siquiera puede mitigar esas consecuencias el lugar particular que poseen en su obra el amor y el matrimonio, un lugar a mitad de camino entre naturaleza y cultura: se reconocen en ambas realidades pero se sienten extraños al mismo tiempo. En el ritmo de la vida natural, el ritmo del crecimiento y la muerte naturales, no dramáticos, el amor es el punto en que las fuerzas dominantes de la existencia asumen su forma más concreta y significativa. Pero el amor como pura fuerza natural, como pasión, no pertenece al mundo de la naturaleza de Tolstoi; el amor apasionado se halla demasiado ligado a la relación entre dos individuos, por lo que aísla demasiado, crea demasiados matices, es demasiado cultural.

El amor que ocupa el lugar central en el mundo de Tolstoi es el amor como matrimonio, como unión (el unirse, el volverse uno es más importante que quiénes son efectivamente los que se unen), como preludio del nacimiento; el matrimonio y la familia como vehículo del desarrollo natural de la vida. Que ello introdujera una dicotomía conceptual en la estructura de la obra no sería tan importante artísticamente si no fuera porque crea otro nivel heterogéneo de realidad, que no puede conectarse composicionalmente con las otras dos esferas ya de por sí heterogéneas. Cuanto más auténticamente se describa esta capa de realidad, con tanta más fuerza será transformada en lo contrario a lo que se pretendía:

el triunfo de ese amor sobre la cultura quiere significar la victoria de lo natural sobre lo falso y artificialmente refinado, pero termina convirtiéndose en una triste apropiación por parte de la naturaleza de todo lo bueno y noble que existe en el hombre. La naturaleza está viva en el interior del individuo, pero en tanto éste la vive como cultura, se ve reducido a la convencionalidad más burda, más mecánica, más vacía de ideas. Por esta razón el estado de ánimo del epílogo de *La Guerra y la Paz*, con su atmósfera infantil donde toda pasión se ha consumido y toda búsqueda ha concluido, es más desconsolador que los finales de la mayoría de las novelas de la decepción más problemáticas. Nada queda allí de lo que solía haber; como la arena del desierto cubre las pirámides, así todo ente espiritual ha sido absorbido, aniquilado por la naturaleza animal.

Este desconsuelo inintencionado del final se combina con otro premeditado en la descripción del mundo convencional. La actitud evaluadora y condenatoria de Tolstoi se extiende a cada detalle descripto. La falta de objeto y la insustanciabilidad de la vida que describe se expresa no sólo de manera objetiva para el lector capaz de reconocerlo, no sólo como la experiencia de vida de la gradual decepción, sino como vacío apriorístico, fijo, agitado, una inquieta monotonía. Cada conversación, cada acontecimiento lleva impresa la sentencia del autor. Estos dos grupos de experiencias (el mundo privado del matrimonio y la vida pública en sociedad) se contrastan con la experiencia esencial de la naturaleza. En escasos, grandes momentos -generalmente el de la muerte- una realidad se le revela al hombre en la que de repente contempla y logra asir la esencia que lo domina y actúa en su interior, el sentido de su vida. Toda

su vida anterior se desvanece de cara a esta experiencia; todos sus conflictos, sus sufrimientos, tormentos y las confusiones causadas por ellos se vuelven superfluos e insignificantes. El sentido ha hecho su aparición y el alma tiene las puertas abiertas a la experiencia empírica. Y aquí otra vez Tolstoi, con la crudeza paradójica del verdadero genio, saca a la luz la naturaleza problemática de su forma y sus cimientos: estos momentos cruciales de éxtasis son los grandes momentos de la muerte -la experiencia de Andrey Bolkonsky mortalmente herido en el campo de Austerlitz, la sensación de unión experimentada por Karerina y Vronsky en el lecho de muerte de Anna- y morir en ese momento, de esa manera, sería una verdadera felicidad. Pero Anna se repone y Andrey vuelve a la vida, y el gran momento se desvanece sin dejar rastro. La vida sigue su curso en el mundo de la convención, una vida sin fines, sin esencia. Los grandes momentos revelan caminos que pierden la dirección, la realidad, cuando el gran momento pasa. Esos caminos revelados ya no pueden ser atravesados, y si alguien supone que así lo hace, su experiencia no es sino una amarga caricatura del camino que había sido revelado. (La experiencia de Dios de Levin y el que se aferrara tanto a lo que había así alcanzado -a pesar de estar cayéndosele de las manos- nace más de la voluntad y la teoría del Tolstoi pensador que del artista. Es programática y carece de la inmediata convicción de los otros grandes momentos). Los pocos personajes capaces de vivir realmente su experiencia -quizás Planton Karatayev sea el único- son, necesariamente, personajes secundarios: los acontecimientos no los afectan, su naturaleza esencial jamás se involucra en ellos, su vida no se objetiva, no se configura, apenas se hacen alusiones

a ella; sólo se la define en términos concretamente artísticos en contraposición con la vida de otros. Estos personajes secundarios no constituyen realidades sino meros conceptos estéticos marginales. Estos tres niveles de realidad se corresponden con los tres conceptos de tiempo en el universo tolstoiano, y la imposibilidad de unificarlos revela con más fuerza la problemática interna de sus obras, ricas y profundas como son. El mundo de la convención es esencialmente imperecedero; una monotonía eternamente recurrente, autorrepetitiva; sigue su curso de acuerdo a sus propias leyes, eterno movimiento sin dirección, sin crecimiento, sin muerte. Los personajes van y vienen, pero nada sucede como resultado de este flujo pues cada uno es tan insustancial como el siguiente, y cualquiera puede ser colocado en el lugar del otro. Siempre que uno aparezca en escena, siempre que otro desaparezca, se halla -o se rechaza- la misma abigarrada inesencialidad. Debajo de ésta corre el flujo de la naturaleza tolstoiana: la continuidad y la monotonía de un ritmo eterno. Lo que cambia en la naturaleza es el destino individual, pero esto también resulta inesencial. El destino individual, atrapado en la corriente, elevándose o hundiéndose, no posee sentido alguno en sí mismo; su relación con el todo no asimila su personalidad sino que la destruye; en tanto destino individual, más que como elemento de un ritmo general codo a codo con innumerables otros, similares y equivalentes, es completamente inmaterial. Los grandes momentos que ofrecen una mirada de la vida esencial, de una estructura significativa, permanecen como meros momentos, aislados de los otros dos mundos y sin que se haga referencia constitutiva a ellos. Así, los tres conceptos de tiempo no sólo son recíprocamente

heterogéneos e incapaces de unificarse sino que ninguno expresa verdadera duración, tiempo real, el elemento de la vida de la novela.

La superación de la cultura ha destruido la cultura pero no ha colocado una vida más esencial en su lugar; la trascendencia a la épica sólo hace a la novela más problemática, no la acerca a su objeto, la realidad libre de problemas de la épica. (En términos puramente artísticos, las novelas de Tolstoi son novelas de decepción llevadas a un extremo, una versión barroca de la forma de Flaubert). La mirada al mundo de la naturaleza esencial permanece como indicio, como experiencia vivida; es subjetivo y reflexivo en lo que respecta a la realidad retratada; pero en sentido puramente artístico, posee la misma naturaleza de anhelo por una realidad más adecuada.

El desarrollo de la literatura no ha traspasado aún la novela de la decepción, y la literatura más reciente no revela ninguna posibilidad de crear otro tipo que sea esencialmente nuevo; lo que ahora existe es una imitación ecléctica, epígona de los tipos anteriores, cuya aparente fuerza productiva se confina a las áreas formalmente inesenciales de la lírica y la psicología.

El mismo Tolstoi, cierto es, ocupa una posición contradictoria. Desde el punto de vista de la forma pura (que en el caso especial de Tolstoi no puede hacer justicia a lo más relevante de su visión o del mundo que crea), se lo debe considerar como la expresión final del romanticismo europeo. Sin embargo, en los pocos grandes momentos de sus obras -momentos que deben ser considerados como subjetivos y reflexivos respecto a cada obra particular como todo- se muestra un mundo claramente diferenciado, concreto y existente que, de poder expandirse hasta constituir una totalidad, sería

completamente inaccesible para las categorías de la novela y requeriría una nueva forma de creación artística: la forma renovada de la epopeya.

Este mundo es la esfera de la pura realidad anímica en la que el hombre existe como tal, ni como ser social ni como inferioridad aislada, única, pura y abstracta. Si este mundo llegara a darse en realidad, como algo natural y pasible de ser experimentado, como la única realidad verdadera, una totalidad completamente nueva podría construirse de toda su sustancia y relaciones. En ese mundo la realidad escindida interior-exterior sería un mero telón de fondo; ese mundo superaría nuestro mundo dual de realidad social como se ha superado el mundo de la naturaleza. Pero el arte nunca puede ser el agente de esa transformación: la gran épica es una forma que se debe a su momento histórico, y cualquier intento de describir lo utópico como existente sólo puede llevar a la destrucción de la forma, no a crear realidad. La novela es la forma de la época de la absoluta pecaminosidad, a decir de Fichte, y debe permanecer como la forma dominante mientras el mundo sea dominado por las mismas estrellas. En Tolstoi, los indicios de cambio de época son visibles, pero permanecen en la esfera de lo polémico, lo nostálgico y lo abstracto.

Es en las obras de Dostoievski que este nuevo mundo, ajeno a toda lucha contra el actual, es retratado por primera vez como realidad. Por eso tanto él como la forma que crea, yacen fuera del alcance de este libro. Dostoievski no escribió novelas, y su visión creativa, revelada en sus obras, nada tiene en común, ni afirmativa ni negativamente, con el romanticismo europeo del siglo XIX o con las tantas reacciones -igual de románticas- contra éste. Dostoievski pertenece al nuevo mundo.

Sólo un análisis formal de sus trabajos podrían dar cuenta de si ya es el Homero o el Dante de ese mundo o meramente el proveedor de los cantos que, junto con los de otros futuros artistas, compondrán algún día una gran unidad; si se trata de un fenómeno inicial o uno ya consumado. Será la tarea de la interpretación histórico-filosófica analizar si realmente estamos abandonando la era de la absoluta pecaminosidad o si la nueva no posee otro heraldo más que nuestras esperanzas: aquellas que sirven de signo de un mundo por venir, aún tan débil que puede, fácilmente, ser aplastado por el poder estéril de lo meramente existente.

ÍNDICE

Prólogo 5
György Lukács acerca de *Teoría de la novela*.

Primera Parte
Las formas de la gran literatura épica analizadas según la civilización actual sea integrada o problemática.

Capítulo I 19
Civilizaciones integradas - La estructura del mundo de la antigua Grecia - Su desarrollo histórico-filosófico - El Cristianismo.

Capítulo II 31
Problemas de una filosofía de la historia de las formas - Principios generales - La tragedia - Las formas épicas.

Capítulo III 49
La epopeya y la novela - La poesía y la prosa como formas de expresión - Totalidad determinada y totalidad como objetivo - El mundo de las estructuras objetivas - Tipo de héroe.

Capítulo IV **64**
La forma interna de la novela - El carácter fundamentalmente abstracto de la novela y los peligros que conlleva - Su naturaleza procesual - La ironía como principio formal - La estructura contingente del mundo de la novela y la forma biográfica - La representabilidad del mundo novelístico; medios de representación.

Capítulo V **79**
El condicionamiento histórico-filosófico de la novela y su importancia - La intención de la novela - Lo demoníaco - El lugar histórico-filosófico de la novela - La ironía como misticismo.

Segunda parte
Ensayo de tipología de las formas novelísticas.

Capítulo I **91**
Idealismo abstracto - Los dos tipos principales en *Don Quijote* - Su relación con la épica caballeresca Los sucesores de *Don Quijote* - (a) La tragedia del idealismo abstracto - (b) La novela humorística moderna y su problemática - Balzac - *Hans im Glück*, de Pontoppidan.

Capítulo II **108**
El romanticismo de la decepción - El problema del romanticismo de la decepción y su importancia para la forma novelística - Las soluciones de Jacobsen y Goncharev - *L'Education sentimentale* y el problema del tiempo en la novela - Análisis retrospectivo del problema del tiempo en las novelas del idealismo abstracto.

Capítulo III **129**
Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister como intento de síntesis - El problema - Idea de una comunidad social y su forma en la literatura - El mundo de la novela pedagógica y el romanticismo de la realidad - Novalis - La propuesta de Goethe y la trascendencia de la forma novelística en la épica.

Capítulo IV **142**
Tolstoi y los intentos por trascender las formas sociales de la existencia - La novela como polémica con a la convención - El concepto de naturaleza de Tolstoi y sus problemáticas consecuencias en la forma de la novela - La postura dual de Tolstoi en una filosofía de la historia de las formas épicas - Dostoievski: una introducción.